

483<sup>e</sup> Livraison.

3<sup>e</sup> Période. — Tome Dix-Huitième. 1<sup>er</sup> Novembre 1897.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

# LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> NOVEMBRE 1897

## TEXTE

- I. M. ERNST HÉBRET (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Georges Lafenestre, de l'Institut.
- II. TRÉSORS DE L'ART ITALIEN EN ANGLETERRE. — LE CARTON DE LÉONARD DE VINCI A LA ROYAL ACADEMY, par M. Herbert F. Cook.
- III. BOUCHER, PEINTRE DE LA VIE INTIME, par M. Maurice Tourneux.
- IV. CHARGES D'HORACE VERNET D'APRÈS SES CONFRÈRES DE L'INSTITUT, par M. Henri Bouchot.
- V. BONNE SFORZA A NAPLES. ÉTUDE SUR LES MŒURS SOMPTUAIRES ITALIENNES AU COMMENCEMENT DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE, 1503-1517 (1<sup>er</sup> article), par M. S. di Giacomo.
- VI. ÉDOUARD DETAILLE, LETTRES ET NOTES PERSONNELLES, par M. Marius Vachon.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : L'Art ancien à l'Exposition nationale Suisse, par Auguste Marguillier.

## GRAVURES

Oeuvres de M. Ernest Hébert : Décoration de l'abside du Panthéon, en tête de page ; Adélaïde, paysanne de la Cervara, dessin ; Étude pour le « Sommeil de l'Enfant Jésus » ; Dessin pour le tableau « Les Cervarolets » ; La Zingara ; Esquisse pour une Vierge ; Rosa Nera (Cervara), dessin ; Tête d'étude ; Dessin pour « Rome vaincue ».

*Filles de pêcheurs à Ischia*, aquaquarelle de M. Ernest Hébert : photogravure tirée hors texte.

Carton pour la « Sainte Anne », par Léonard de Vinci (Royal Academy, Londres) ; La Sainte Famille, par Bernardino Luini (Galerie Ambrosiana, Milan) ; La Sainte Famille, par Raphaël (Musée de Madrid) ; Carton pour la « Sainte Anne », attribué à Léonard de Vinci (coll. du comte Esterhazy, Vienne) ; Sainte Anne, tableau attribué à Léonard de Vinci (coll. Yarborough, Londres).

*Le Déjeuner*, par F. Boucher (Musée du Louvre) ; eau-forte de M. E. Boilvin, tirée hors texte.

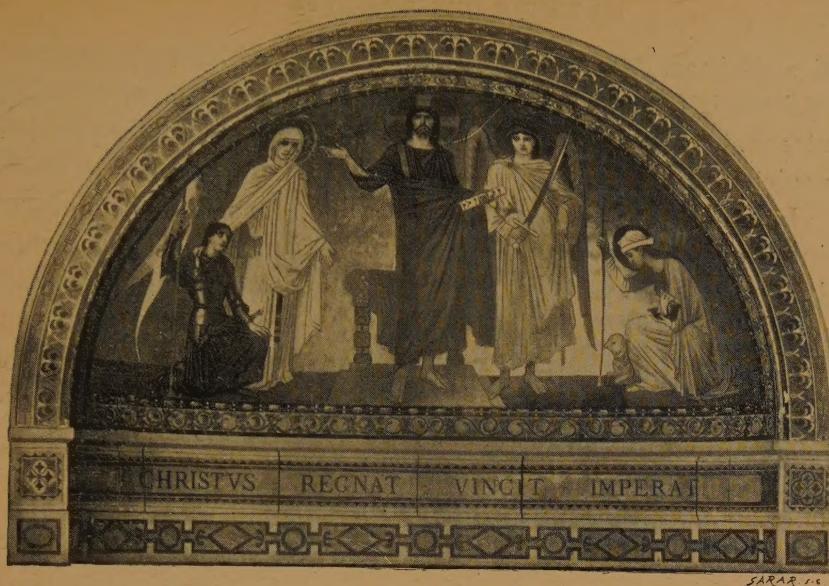
Seize croquis-charges de membres de l'Institut, par Horace Vernet : Blondel et Hersent, en tête de page ; Heim, en lettre ; Spontini ; David ; Picot ; Pradier ; Fontaine ; Huyot ; Tardieu ; Paer ; Halévy ; Chabrol-Volvic ; Le vicomte Siméon ; Lord Brougham ; Vaudoyer, en cul-de-lampe.

Château de Castelcapuano, côté du Nord, en tête de page ; Isabelle Sforza d'Aragon, par Antonio Campo ; Bonne Sforza à l'âge de vingt-cinq ans (« *Chronica Polonorum* », 1522) ; Château de Castelcapuano, côté du Sud (d'après une lithographie de 1840) ; Tombeau de Marie d'Aragon, par le Rosellino, 1460 (église de Monte Oliveto, Naples) ; Maître-autel de la chapelle des Mastrogigliacci, par Benedetto da Majano (église de Monte Oliveto, Naples) ; Médaille de Sigismond I<sup>r</sup>, par le Pontormo, en cul-de-lampe.

Études et tableaux de M. Edouard Detaille : Grenadiers de la garde (1870), en tête de page ; Dragon autrichien ; Maisons de Morsbronn ; Trompette de uhlans ; Bagpiper des highlanders ; Elève de l'école militaire Nicolas ; Dessin ; Croquis, en cul-de-lampe.

*L'Alerte*, par M. Edouard Detaille : héliogravure tirée hors texte.

*Officiers autrichiens* (étude pour le tableau de la *Sortie de la garnison de Huningue*), par M. Edouard Detaille : chromotypogravure tirée hors texte.



## M. ERNEST HÉBERT

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

La *Malaria*, de 1850, et les deux grandes toiles qui, aux Salons suivants, établirent la réputation de M. Hébert, *Le Baiser de Judas* (1853), et *Les Cervaroles* (1859), ont pris place, depuis cette époque, au Musée du Luxembourg. Plusieurs générations d'artistes et d'étudiants ont passé successivement devant la *Malaria*; toutes en ont, sans se lasser, goûté avec le même plaisir la pénétrante mélancolie exprimée par un art délicat. Si variées et si diverses que soient les œuvres contemporaines ou plus récentes dont elle s'est entourée aujourd'hui, elle n'y perd rien d'un charme et d'une autorité qui résident en des qualités intrinsèques et supérieures aux fluctuations du goût. Avant même que l'esprit ne soit touché par l'intérêt de la scène, l'œil s'y dirige et s'y fixe tout d'abord, attiré, dès l'entrée du salon, par cette unité dominatrice de l'harmonie colorée qui est le premier signe, à distance, de la bonne peinture, par cette unité, précieuse et rare, qui fut l'idéal, incessamment poursuivi, de Léonard,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XVII, p. 177.

Titien, Rubens, Rembrandt, Delacroix, et de tous les vrais peintres, et qui consiste, pour un tableau, en l'accord parfaitement lié, dans toutes ses parties, de colorations justement appropriées à l'expression du sujet.

La *Malaria*, sous ce rapport, marque, dans l'évolution de la peinture moderne, une date importante. Qu'on veuille bien se rappeler, dans cet ordre d'idées, l'insuffisance des ouvrages antérieurs, la sécheresse froide des silhouettes plastiques, chez Léopold Robert, la dureté lourde des formes massives, chez Schnetz ! On reconnaîtra alors ce que M. Hébert apportait à la fois de naturel et de sensibilité, comme narrateur, de séduction et de puissance, comme peintre, dans cette présentation nouvelle des paysans d'Italie, ces modèles traditionnels et rebattus, si souvent exploités, depuis Caravage et Honthorst, Jean Miel et Pieter de Laar, par les septentrionaux plus encore que par les méridionaux. Était-ce par la vigueur du style ou l'éclat du métier que le nouveau venu prétendait se distinguer de tant de prédécesseurs ? Assurément non. Les figures de la *Malaria*, modestes et simples, ne visent au grand caractère ni par les dimensions, ni par l'exécution. On leur sut gré, précisément, de cette discréption. Après la longue lutte des classiques et des romantiques, l'imagination était si lasse à la fois et du pédantisme tendu des premiers et des affectations romanesques des seconds, qu'elle ne demandait qu'à se reposer parmi des sujets plus humbles et laissant croire à plus de sincérité. C'était l'heure des grands succès pour les paysages et les paysanneries, pour Decamps, Corot, Théodore Rousseau, Millet, Jules Breton, etc. La *Malaria* sembla une paysannerie italienne, naturelle au même titre que les paysanneries françaises, avec ce charme en plus que le sujet était exotique, la mise en scène attendrissante, d'une réalité incontestable, et qu'on y pouvait voir comme le résumé symbolique des misères physiques et morales d'une vieille et noble race, épuisée et sacrifiée, et qui semblait alors condamnée à une décrépitude incurable.

Qui de nous, d'un cœur dolent, qui de nous n'a suivi, quelque jour, sur cette eau grise, lente et lourde, entre ces talus stériles, sous l'écrasement du ciel plombé, la dérive insensible de ce grossier radeau portant vers l'inconnu sa cargaison de fiévreux résignés ? Que de fatalités héréditaires de race et de climat nous semblaient peser sur toutes ces victimes, la jeune mère qui frissonne en sa pelisse brune, l'aïeule ridée qui berce sur ses genoux l'enfant nu et rose, le pâtre adolescent, déjà flétri, livide et absorbé dans son rêve

maladif ! Quelles tristesses, quel affaissement ! Et, pourtant, aussi, que de restes d'une beauté indestructible dans ces visages fanés, que de vitalité opiniâtre dans le radieux sourire du nourrisson endormi, dans la ferme prestance du batelier appuyé sur sa gaffe, dans la



ADÉLAÏDE, PAYSANNE DE LA CERVARA, DESSIN DE M. E. HÉBERT

grâce robuste de la forte fille aux épaisses torsades dont les épaules blanches resplendissent, sous sa nuque dorée, comme un appel à la vie et à l'amour ! Elle aussi, la belle créature, elle s'abandonne, comme sa famille, au fil de la destinée, nonchalante, laissant pendre et tremper sa longue main dans l'eau morne, mais sans inquiétude et, malgré tout, confiante dans sa beauté et sa jeunesse !

D'autres peintures anecdotiques et pathétiques, vers la même époque, ont peut-être fait verser autant de larmes et répandre autant de littérature; presque toutes sont oubliées. Pourquoi la *Malaria* émeut-elle aujourd'hui autant qu'alors? C'est ce que cette composition sympathique est aussi une excellente peinture; c'est que, d'un bout à l'autre, les tons plombés des nuages, les tons éteints des broussailles, les tons assoupis des reflets dans les eaux grises, les tons fanés des haillons poussiéreux, les tons pâlis, hâlés ou clairs des carnations morbides ou saines, toutes ces nuances expressives s'associent et se soutiennent dans une harmonie d'ensemble intense et pénétrante, comme les accords d'une symphonie qui transporte l'âme, et la maintient, tant qu'on l'écoute, dans un état d'exaltation correspondant à l'exaltation de l'artiste.

M. Hébert, nous l'avons dit, est un passionné de musique, un virtuose des plus distingués. Comme Ingres, il voyage avec son violon, et son dilettantisme, largement ouvert, s'enivre aussi bien aux complications savantes des sonorités wagnériennes qu'aux fraîcheurs enfantines des mélopées populaires. Depuis la *Malaria*, il n'a cessé de poursuivre, dans le caractère symphonique de ses peintures, par les combinaisons raffinées du rythme linéaire et les caresses douces des lumières et des ombres sur les formes, des sensations équivalentes à ses sensations musicales. On ne saurait comprendre l'évolution de son talent ni la valeur de son œuvre si l'on n'y apportait un œil sensible et exercé à ce genre de jouissance. Aujourd'hui, l'unité symphonique est devenue la juste préoccupation d'un certain nombre de jeunes peintres; mais, au temps de la *Malaria*, il ne se trouvait guère que quelques paysagistes et quelques peintres de genre, épris des Hollandais, pour y songer. Le mérite particulier de M. Hébert aura été, non seulement comme peintre d'histoire et peintre de figures, de se ranger, l'un des premiers, parmi eux, mais aussi de donner, dans ses tentatives, la même importance au dessin qu'à la couleur, au dessous qu'à l'enveloppe, à la mélodie qu'à l'accompagnement, et de fournir ainsi quelques ouvrages vraiment complets, qui pourront supporter, sans déchoir, le voisinage des maîtres anciens.

Ce n'était pas sans réserve, il faut le dire, que la plupart des peintres et des critiques s'étaient laissé ravir au charme d'attendrissement lointain et vague qui s'exhalait de la *Malaria*. Bon nombre d'entre eux, sous le coup des fâcheuses impressions laissées par les médiocres caudataires de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer, tout pégoûtés encore de cette indigence pittoresque et de ces débilités

techniques, tremblaient d'encourager, dans une inspiration mélancolique, un retour offensif de la peinture littéraire ; ils réservaient donc leurs plus chauds applaudissements pour les manifestations, souvent brutales, mais alors nécessaires, du naturalisme et du réalisme, qui rappelaient les peintres à l'observation rigoureuse de



ÉTUDE POUR « LE SOMMEIL DE L'ENFANT JÉSUS », DESSIN DE M. E. HÉBERT

(Appartient à M<sup>me</sup> J. Claretie)

la nature en même temps qu'à une pratique plus virile et plus complète de leur métier. M. Hébert se rendit compte de la situation, et, dans toutes les œuvres qui suivirent la *Malaria*, on put constater un effort soutenu vers la précision et la correction, vers plus de force et plus d'éclat.

Dans le *Baiser de Judas*, son dernier envoi de Rome, l'artiste

montre, avec un sens élevé du drame religieux et de la psychologie épique, une entente heureuse des effets de lumière. La scène, en pleine nuit, s'éclaire aux rayons d'une lanterne portée par un soldat qui s'approche du Christ. Sous le coup de cette lueur brusque, surgissent, sortant de l'ombre, la longue face, grave et résignée, du Christ, et son long corps vêtu de blanc, tandis que le hideux profil du traître, tendant vers sa victime ses lèvres impudentes, se découpe sur le fond noir. Cet exercice ingénieux, à la Honthorst, était mené avec une habileté soutenue ; la dignité du sujet, d'ailleurs, restait intacte, et faisait oublier ce que ces sortes de mises en scène peuvent avoir d'artificiel. Le *Baiser de Judas* fut bien accueilli au Salon de 1853. Quelques admirateurs crurent même pouvoir saluer, dans le jeune peintre, une gloire prochaine de l'art historique.

On dut s'apercevoir assez vite que cette excursion dans la tragédie n'avait été qu'un noble effort de volonté. L'âme de l'artiste restait ailleurs, là-bas, dans les sentiers pierreux et sous les noirs feuillages de ses montagnes ensoleillées, dans son Italie méridionale, là-bas, où, dans le silence écrasant de midi, le babil frais des fontaines claires répond si doucement au caquet vif des lavandières, là-bas où les grands yeux des filles s'ouvrent, si noirs et si profonds, dans le hâle doré des chairs mates ou rougissantes, là-bas où, transformées par la lumière, la sauvagerie semble héroïque et la décrépitude heureuse, où la misère est une gloire et la guenille une splendeur. Le ruban rouge qu'Hébert reçut à la suite du Salon ne put le retenir. Il reprit vite la route connue et, de 1853 à 1861, ne fit à Paris que de courtes apparitions. Un artiste, en plein succès, qui disparaîtrait aujourd'hui de la sorte, passerait aux yeux des uns pour un nigaud, aux yeux des autres pour un homme perdu ; en ces temps-là, on n'en jugeait point ainsi. Hébert, au fin fond de l'Italie, à San Germano, à la Cervara, vivant seul des années entières parmi les montagnards qu'il voulait nous faire connaître et admirer, ne semblait ni plus ridicule, ni plus compromis que Millet s'enfermant à Barbizon ou Jules Breton à Courrières. Tous, en France ou à l'étranger, étaient également passionnés, tous, dans la fréquentation assidue et prolongée de leurs modèles, dans le labeur silencieux et la méditation personnelle, puisaient cette force calme et communicative des convictions qu'on cherche aujourd'hui dans l'incessante agitation des perpétuels déplacements et la multiplicité étourdissante des sensations rapides et des visions interrompues. Ces séjours successifs à la Cervara développèrent dans l'imagination de l'artiste, longuement exaltée,

une sensibilité grave et tendre devant la beauté humaine, surtout la beauté de la femme et de l'enfant, qui imprime à toutes ses œuvres



DESSIN POUR LE TABLEAU «LES CERVAROLES», PAR M. E. HÉBERT

un caractère d'unité remarquable. Ce fut aussi sa période la plus féconde. Le nombre est considérable des tableaux, esquisses, dessins dans lesquels il exprima alors son admiration ou sa compassion pour les compagnons, robustes ou chétifs, de sa solitude volontaire; toutes ces études sont émues, charmantes ou touchantes; quelques-unes

d'une vive poésie ou d'une noblesse naïve. Avec la seule série des croquis faits d'après toutes ces contadines aux doux noms, Rosa Nera, Crescenza, etc., on formerait un keepsake qui, pour n'être pas mondain, n'en serait pas moins poétique. L'impression faite sur l'artiste par la majesté, grave et triste, de cette beauté naturelle, a, d'ailleurs, été si forte que lorsqu'il deviendra portraitiste des salons, il verra toujours ses modèles parisiens sous la lueur persistante de cette vision enchanteresse.

Coup sur coup, toutes les toiles qu'il envoya, de sa retraite, à Paris, le rendirent célèbre et presque populaire. *La Crescenza à la prison de San Germano* (Salon de 1857. Coll. de M<sup>me</sup> de Montebello), *Les Filles d'Alvito* (Salon de 1857. Coll. de la marquise de Broc), *Les Fienaroles de Sant' Angelo* à l'entrée de la ville de San Germano (Salon de 1857. Coll. de M<sup>me</sup> Maurice Cottier), *Rosa Nera à la fontaine* (Coll. de l'impératrice Eugénie, à Farnborough) et, surtout, *Les Cervaroles* (Salon de 1859), affirmèrent sa personnalité grandissante. Dans *Les Cervaroles*, qui restent, au Luxembourg, sa pièce capitale, tout appel à l'émotion sentimentale par la disposition anecdotique avait même disparu. C'est bien par le rythme souple et attentif des lignes, par le jeu savant et délicat des colorations savoureuses que ces trois paysannes expriment aux yeux ce que l'artiste a voulu dire. Le choix qu'il a fait de trois femmes d'âges divers, sa *giovinetta*, d'abord, descendant, pieds nus, les degrés rugueux de la source, son vase de cuivre vide sur la tête, avec la lenteur fière et calme d'une canéphore sacrée, la *ragazzina*, à son côté, gauche et timide, avec ses yeux effarouchés et curieux, puis, au fond, la *vecchia*, qu'on voit seulement de dos, remontant, son vase plein sur la tête, est conforme, du reste, à ses habitudes méditatives; ce sont déjà *Les Trois âges de la vie*. Nous verrons souvent M. Hébert reprendre ces sortes de thèmes, auxquels s'est de tout temps complu la philosophie simple et toute expérimentale des grands artistes, celle qui leur suffit pour transformer, d'une façon claire, en allégories suggestives, les spectacles insignifiants que leur fournit la vie quotidienne.

L'élégante noblesse de style, le charme délicat et profond des harmonies colorées qu'on pouvait admirer dans *Les Cervaroles* et dans quelques autres morceaux du même genre, ne furent pas sans doute ce qui toucha d'abord le public. Comme nous restons, malgré tout, en France, presque toujours, plus littérateurs qu'artistes et que, pour les neuf dixièmes des visiteurs d'un Musée et d'un Salon, les peintures n'y valent guère que par leur intérêt dramatique ou

leur expression sentimentale, on remarqua peu, en général, les progrès sérieux du dessinateur et du coloriste. L'auteur de la *Malaria*



LA ZINGARA, PAR M. E. HÉBERT

était dorénavant classé; c'était le poète patenté des convalescences et des affaissements morbides; dans les études si variées qu'il rapportait, on ne voulait plus voir que l'éclat maladit des grands yeux battus par la fièvre, on ne voulait goûter que la mélancolie romantique de

la jeunesse flétrie par la misère et de la beauté touchée par la mort. Les jolies personnes, en grand nombre, qui demandèrent alors leurs portraits à l'artiste, même les plus saines et les mieux vivantes, auraient été fort déçues si M. Hébert n'avait pas répandu, sur leurs formes baignées d'ombre et leur visage pâli, quelque reflet des voluptueuses langueurs rapportées de la Maremme.

De 1861 à 1867, date de la première nomination de M. Hébert aux fonctions de directeur de l'Académie de France à Rome, ces portraits se succédèrent avec rapidité ; on se rappelle ceux du *Prince Napoléon* et de la *Princesse Clotilde* (1863), de la *Princesse Mathilde* (1867), de *M<sup>me</sup> Caune*, de *M<sup>me</sup> Arnould-Plessy*. C'est alors aussi qu'il exécuta, pour la bibliothèque du Louvre, deux toiles décoratives (*Napoléon I<sup>er</sup> et Napoléon III, accompagnés par les Lettres et les Sciences*), qui ont été brûlées, avec la bibliothèque, en 1871. Entre temps, dans quelques figures d'expression, isolées ou groupées (*Pasqua Maria*, brûlée dans l'incendie du château de Ferrières), *La Perle noire*, *La Jeune fille au puits* (coll. de l'impératrice Eugénie), etc., et même, dans quelques rares mais délicieux paysages (*Feuilles d'automne* (coll. de M<sup>me</sup> Normand), *Le Banc de pierre* (coll. de M<sup>me</sup> Grandin)), avec des stances exquises de Théophile Gautier, M. Hébert, limitant de plus en plus le champ de ses recherches, pour y apporter un esprit d'analyse plus pénétrant et plus puissant, continuait, sur le plein-air, le clair-obscur, la lumière dans les verdures, le rôle des figures dans leurs divers milieux, ses patientes et consciencieuses études.

Dans la haute paix de la grande Rome, alors encore silencieuse et vénérable, dans la solitude fraîche de son petit atelier, la Fontanella, sous les chênes verts de la villa Médicis, M. Hébert reprit le cours tranquille de son rêve antique, quelque temps interrompu par les agitations et les séductions de la vie parisienne. C'est avec un charme de plus en plus grave et élevé, avec un souci de plus en plus marqué de la perfection pittoresque, qu'il contemple alors les superbes modèles dont Rome et sa campagne ne lui sont point avares. Tantôt il nous montre simplement, mais avec un sens rare et profond de leur beauté fière ou douce, ces blanchisseuses et ces couturières ; tantôt, à l'exemple de Raphaël et de Sébastien del Piombo, il les transforme, sans effort, en Vierges ou en Muses. *La Pastorella* (coll. de M<sup>me</sup> Charles Laurent), *La Zingara* (coll. de M<sup>me</sup> Grandin), *La Lavandara* (coll. de M<sup>me</sup> de Franqueville), *Le Matin et le Soir de la vie* (coll. Mellor, à Londres), *La Muse populaire italienne* (coll.

de M<sup>me</sup> Grandin), datent de cette période. Lorsqu'elles parurent aux Salons, ceux qui suivaient, avec attention, son développement, remarquèrent que le séjour de Rome avait fortifié le peintre à la mode, que ses figures devenaient plus fermes et plus réelles, et que, notam-



ESQUISSE POUR UNE VIERGE, DESSIN DE M. E. HÉBERT

ment, « la petite lavandière, avec ses beaux bras rougis par l'eau, sa mine éveillée d'oisillon sur la branche, était très saine et très vivante, presque gaie ».

Le même charme, fin et distingué, se retrouve dans les portraits exécutés à cette époque, par exemple ceux de la *Marquise de Javalquinto* (*Duchesse d'Ossuna*), de la *Princesse de Wittgenstein*, de la

*Princesse Christine Bonaparte.* Cette dernière toile, où la jeune femme est représentée en robe blanche d'étoffe légère, dans un jardin, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, a disparu des Tuileries, en septembre 1870.

Le coup de foudre de 1870 fut, pour M. Hébert, la fin du rêve. Lorsque la guerre éclata, le directeur de l'Académie de France, convalescent et en congé, se trouvait dans sa propriété paternelle, à la Tronche, près de Grenoble. A la nouvelle de nos désastres, en apprenant la marche des Italiens sur Rome, il écrivit d'abord au général Cadorna pour le prier de prendre sous sa protection la villa Médicis. La réponse fut noble autant que la demande avait été digne. Quelques jours après, le directeur, rassemblant ses ressources, était rentré à Rome, au milieu de ses pensionnaires, dont les communications avec Paris assiégé étaient, pour longtemps encore, interrompues. En quittant son village, il avait fait vœu, s'il y revenait, d'offrir un tableau à la Vierge ; il exécuta cette promesse en 1873, à l'expiration de son directeurat, et suspendit dans l'église de la Tronche le tableau devenu populaire de *La Vierge de la Délivrance*.

La mélancolie songeuse et compatissante, naturelle au peintre, s'était, comme chez tant d'autres, sous le coup de ces malheurs imprévus et rapides, tournée en une tristesse plus grave dont ses œuvres, pendant longtemps, allaient porter l'empreinte. L'abattement, en face des souffrances du pays, parut même un instant si profond chez lui, qu'on put craindre un ralentissement de son activité. C'est durant cette crise qu'un directeur des Beaux-Arts, dont le trop court passage aux affaires a cependant laissé, chez nous, des traces fécondes et ineffaçables, le marquis de Chennevières, le vint reprendre par la main, comme il avait déjà fait pour quelques-uns de ses confrères, et, lui montrant l'abside du Panthéon (église Sainte-Geneviève), lui dit : « C'est là qu'il faut plaindre, consoler, relever, glorifier la Patrie, en face de toutes ses gloires ! » En même temps il lui racontait que, désireux de faire revivre en France l'art monumental et décoratif, l'art de la mosaïque, il venait d'appeler d'Italie des maîtres mosaïstes pour y fonder, à Sèvres, une école semblable à celle que Napoléon avait établie aux Cordeliers, que la Restauration y avait maintenue et qui avait été supprimée, sous prétexte d'économies, par le gouvernement de Juillet. Il faisait donc appel à tous les souvenirs juvéniles de l'artiste, à tous ses enthousiasmes byzantins de Ravenne et de Rome, il le suppliait de montrer, par un

exemple typique, quel rôle grave et magnifique la mosaïque peut, et peut seule, jouer dans l'ensemble d'une décoration monumentale. M. Hébert, très ému, accepta, non sans hésitation, cette offre qui répondait, d'ailleurs, si bien à ses ambitions intimes. Il retourna en Italie, il courut de nouveau à Venise, à Ravenne, à Rome, à Pa-



ROSA NERA (CERVARA), DESSIN DE M. E. HÉBERT

lerme. « Tous les artistes, a dit ici-même M. de Chennevières, ont été émerveillés, à son retour, de la moisson d'aquarelles admirables recueillies par lui, et dans lesquelles par avance se devinait l'œuvre à éclore. L'esquisse, en effet, sortit aussitôt et tout naturellement du germe; qui l'a vue, dans l'atelier du peintre, en son caractère raide et sauvage, et qui a vu plus tard la composition exécutée au tiers de la proportion réelle, et enfin les cartons des colossales figures destinées à servir de modèles aux mosaïstes, a pu présager l'impression

de grandeur inconcevable que l'aspect de cette abside produirait dès l'entrée sur le visiteur du monument. » L'abside du Panthéon fut découverte en février 1884. L'artiste avait consacré huit ans à cette œuvre virile et émue dont l'histoire et l'analyse ont déjà été faites à cette époque, dans la *Gazette*<sup>4</sup>. Nous pouvons d'ailleurs, chaque jour, en admirer, avec la simple et grande ordonnance, la dignité du style tour à tour si imposante, si affable et si fière, dans les trois figures debout, les figures protectrices, celle du Christ qui commande, de la Vierge qui implore, de la France qui attend, en même temps que la douceur si résolue de l'expression dans les deux figures agenouillées intercédant pour la France, sainte Geneviève et Jeanne. Dans ce groupe majestueux, les dispositions et l'harmonie rappellent seules la tradition byzantine, le sentiment et le caractère sont bien français.

En 1886, M. Hébert retourna, pour la seconde fois, comme directeur, à la villa Médicis. Ses fonctions ont expiré en 1891. Néanmoins, il n'a pu, depuis cette époque, se résoudre à s'éloigner, ni longtemps, ni pour toujours, des lieux sacrés où son imagination d'artiste avait goûté en paix ses plus grandes joies. C'est donc entre Rome et Paris qu'il continue à partager sa vie, romain de la Renaissance par la gravité profonde de la sensibilité plastique et pittoresque, parisien du xix<sup>e</sup> siècle par le goût raffiné des élégances aimables et des délicatesses sentimentales. Depuis trente ans, d'ailleurs, il n'a cessé, dans d'innombrables tableaux de chevalet, de développer, avec un scrupule toujours croissant d'exécution, ce double aspect de son talent distingué et complexe.

On peut classer ces peintures en trois groupes : les Vierges, les figures d'étude ou d'expression, les portraits. La *Vierge de la Délivrance* (1873), avec ses grands yeux d'Orient humides et battus, présentant un *bambino* gracieux, gentiment frisotté, à l'air délicat et pensif, est restée le prototype dont l'artiste ne s'est guère écarté. On reconnaît, de suite, à ces traits persistants, une Madone de M. Hébert. Ne reconnaît-on pas, de même, à des traits non moins persistants, une madone de Filippo Lippi, de Giovanni Bellini ou de Raphaël ? C'est une des plus fortes niaiseries de la badauderie contemporaine de reprocher à un artiste l'apparente uniformité que donne à ses œuvres la constance même de sa puissance imaginative et sa persistance à poursuivre la perfection en s'exerçant fréquemment sur le même objet. En revenant tant de fois sur ce sujet éter-

4. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. XXX, p. 356.

nellement humain de la Madone, du groupe sanctifié et divinisé de la mère avec l'enfant, M. Hébert ne l'a jamais repris sans y ajouter quelque chose de nouveau, de plus délicat et de plus subtil, soit dans la disposition et le geste des figures, soit dans le caractère des expressions, soit dans le mouvement et la signification de l'arrangement lumineux. C'est ainsi que *La Vierge de Léon XIII*, toute droite et majestueuse dans son manteau sombre, présente un enfant plus robuste et plus candide avec une dignité plus solennelle, et qui convient au Vatican. Au contraire, l'une des dernières en date, destinée sans doute à quelque oratoire moins sévère, *La Vierge au jardin*, mince, élégante et souple, et coquettement parée d'une écharpe claire, applaudit gentiment, de ses mains effilées, à l'aubade que lui donnent, sous les verdures fleuries, cinq angelots, frisés et mignons, faisant résonner gaiement violon et harpe, mandoline, flûte et clarinette. La première fois, l'artiste a travaillé sous l'œil grave des grands italiens; la seconde fois, il s'est rencontré avec maître Stephan Lochner, de Cologne, ou l'un de ses élèves, qui avait déjà, au xv<sup>e</sup> siècle, compris la même scène avec cette mignardise colonaise qui dérive peut-être elle-même de la mignardise siennoise; car, en tout temps, il y a eu, parmi les pieux amateurs et les artistes religieux, des âmes tendres autant que des âmes austères, qui ont goûté, dans l'Évangile, la douceur de ses légendes plus que la hauteur de sa morale. Fra Angelico et Corrège, voire même Guido Reni et Carlo Dolci, auront toujours de plus nombreux admirateurs et admiratrices que Mantegna et Michel-Ange. *La Vierge au baiser* (coll. de la marquise de Carcano), *La Vierge au chasseur* (Salon de 1897. Coll. Engel, à Mulhouse), *Le Sommeil de l'Enfant Jésus* (Salon de 1895, Médaille d'honneur. Coll. de M<sup>me</sup> Grandin), dans des sentiments très divers, prouvent également la sensibilité du poète et la virtuosité de l'artiste.



TÊTE D'ÉTUDE, DESSIN DE M. E. HÉBERT

On doit citer encore, dans cet ordre de conceptions, la *Sainte Agnès* (coll. du baron Sellière), élégante et souple, portant, avec une aisance patricienne, son ajustement de fantaisie ; cela ne rappelle en rien, sans doute, ni la noble vierge byzantine, dans son abside d'or, de l'église romaine hors de Porta Pia, somptueusement costumée, elle aussi, mais d'un type si chaste et si grave, ni la riante et douce bergère d'Andrea del Sarto au dôme de Pise ; c'est, à vrai dire, une Agnès moderne, une Agnès de Paris, du meilleur monde, cultivée et distinguée ; mais là encore les délicatesses du rendu et le charme de l'apparence ont sauvé la situation, et ne laissent la force de se plaindre ni au chrétien austère, ni à l'historien scrupuleux.

A notre gré, c'est dans les figures d'expression ou les figures d'étude que ce dilettantisme savoureux se développe le plus à l'aise et donne, presque toujours, à l'esprit comme aux yeux, une satisfaction sans mélange. Il n'est point d'amateur qui ait oublié ces figures symboliques, si noblement attristées, de la *Muse des bois* (Salon de 1877), des *Héros sans gloire* (coll. de M<sup>me</sup> Grandin), d'*Ophélie* (coll. de M<sup>me</sup> Grandin), de *La Mélodie Irlandaise*, de *Warum* (coll. de M<sup>me</sup> Hollander), non plus que ces belles filles, si réelles et si poétiques, jardinières ou lavandières, transfigurées par la vision passionnée de l'artiste. « Comment, disions-nous à propos de la *Lavandara* de 1894 (coll. de M<sup>me</sup> Grandin), comment expliquer à des gens qui n'auraient pas le goût et l'habitude des analyses lumineuses, tout le charme pénétrant et durable que le peintre a su fixer dans cette figure, presque insignifiante et banale, par le seul jeu délicat et sûr des teintes et des demi-teintes, des pénombres et des ombres ? Les tons rosés et hâlés du visage et des bras, les tons grisâtres de la chemise, le noir profond du corset et le jaune vif des rubans, le lilas éteint du tablier, les verdissements, plus ou moins calmés, du feuillage piqué çà et là de pointes de lumière, composent une symphonie en mineur, d'un rythme doux et lent, avec des surprises délicates d'accords si finement nuancés qu'on n'en saisit bien toutes les exquises subtilités qu'à la seconde ou troisième contemplation. »

Un grand nombre de portraits de M. Hébert présentent les mêmes qualités que ces figures d'étude. Les plus intéressants sont peut-être ceux qu'il peignit à Paris, de 1873 à 1885, dans l'intervalle de ses deux directorats, *M<sup>me</sup> Hochon*, *M<sup>me</sup> Jules Ferry*, *M<sup>me</sup> Trélat*, *M<sup>me</sup> Benardaki*, *M<sup>me</sup> Albert Perquer*, *M<sup>me</sup> Hollander*, *M<sup>me</sup> Laurent*, etc., auxquels il faut joindre celui du *Général de Miribel* (1889). Nous



ERNEST HÉBERT. — Filles de pêcheurs à Ischia (aquarelle).



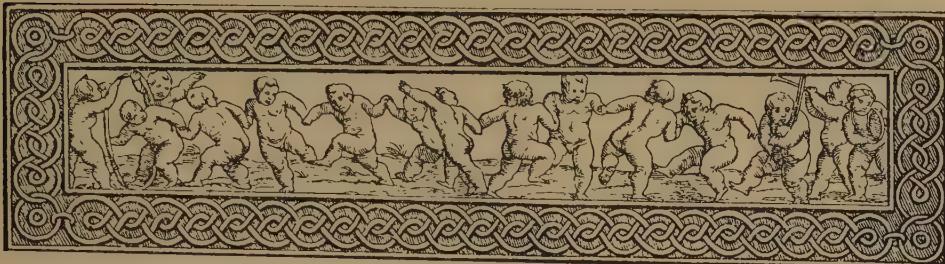
avons tous, d'ailleurs, présente à l'esprit, dans ce genre, sa dernière œuvre, qui est son chef-d'œuvre, le *Portrait de M<sup>me</sup> Hébert*, sur un fond de verdure, tenant dans ses mains un petit chien (Salon de 1897).



DESSIN POUR « ROMÉ VAINCU », PAR M. E. HÉBERT

L'école moderne ne compte pas beaucoup de morceaux qui, pour la sûreté du rendu, la justesse de l'harmonie, la délicatesse des feux de lumière et d'ombre, la fermeté, la franchise et la grâce de l'expression, pourraient se placer, avec autant de confiance, auprès des plus beaux portraits d'autrefois.

Il va sans dire qu'un art de cet ordre, si réfléchi et si raffiné, ne s'adresse pas à n'importe qui. Les tableaux de M. Hébert, discrets et peu bruyants, passeraient souvent inaperçus dans l'horrible pêle-mêle de nos expositions tumultueuses, si quelques artistes clairvoyants et fidèles ne les signalaient à l'attention légère du public. En revanche, le peintre compte, ça et là, un grand nombre d'admirateurs et d'admiratrices convaincus qui collectionnent, pour l'avenir, ses œuvres précieuses avec une touchante ferveur. Dans l'intimité des salons assoupis et des ateliers silencieux, ces peintures, longuement et patiemment caressées, reprennent toute leur valeur et exercent toute leur lente séduction. Il n'en est presque aucune qui, par l'unité savante de ses harmonies, ne mérite cet éloge que Fromentin, en 1874, exprimant la pensée du milieu dans lequel travaillait M. Hébert, regrettait de ne pouvoir accorder à toute la peinture française contemporaine, comme il l'adressait à la vieille peinture hollandaise : « C'est une peinture qui se fait avec application, avec ordre, qui dénote une main posée, le travail assis, qui suppose un parfait recueillement et qui l'inspire à ceux qui l'étudient. L'esprit s'est replié pour la concevoir, l'esprit se replie pour la comprendre... Aucune peinture ne donne une idée plus nette de cette triple et silencieuse opération : sentir, réfléchir et exprimer. Aucune, également, n'est plus condensée, parce qu'aucune ne renferme plus de choses en aussi peu d'espace. » Cette façon de comprendre l'art du peintre, qui, avant d'être celle de Rembrandt, avait été celle de Léonard et de Corrège, répugne, nous le savons de reste, aux habitudes expéditives de notre temps. Nous savons, en revanche, et nous savons avec certitude que la gloire ne s'attache ni aux dimensions des œuvres, ni à leurs apparences de nouveauté ou d'étrangeté, mais à leur valeur intime et constante de technique et d'expression. Il est donc bien possible que, dans les musées de l'avenir, une petite toile de M. Hébert, comme une petite toile de MM. Gustave Moreau ou Henner, parle plus haut en l'honneur de l'école française que telle ou telle composition gigantesque dont l'éclat superficiel et la fraîcheur trompeuse n'auront qu'à peine survécu au printemps qui les vit éclore et à la mode qui les admira.



## TRÉSORS DE L'ART ITALIEN EN ANGLETERRE

---

### LE CARTON DE LÉONARD DE VINCI A LA ROYAL ACADEMY

Depuis que Waagen accomplit, il y a cinquante ans environ, son fameux pèlerinage d'art à travers la Grande-Bretagne, beaucoup d'événements se sont produits qui ont transformé le résultat de ses recherches en une étude d'un intérêt plutôt transitoire que durable. C'est que le temps a apporté bien des changements; de vieilles collections ont été éparpillées, de nouvelles se sont formées; d'une part, des œuvres négligées autrefois sont souvent maintenant très estimées, et, d'autre part, le marteau des enchères a condamné bien des chefs-d'œuvre imaginaires au plus profond mépris.

Une réalité pourtant subsiste parmi toutes ces alternatives. La Grande-Bretagne possède toujours un trésor presque inépuisable de merveilles. Peu de gens savent toutes les ressources artistiques encore inexplorées de ce pays, toutes les belles œuvres cachées dans les *homes* anglais, morceaux de maîtres que leurs possesseurs n'estiment point parfois à leur juste valeur, après en avoir hérité depuis des générations et les avoir relégués dans les coins les plus oubliés. Il est vrai que les grandes galeries historiques sont mieux connues; mais il y a beaucoup de petites collections que le public soupçonne à peine, quand il ne les ignore pas complètement.

Les expositions d'hiver de la Royal Academy ont beaucoup contribué à mettre en lumière ces trésors cachés; ainsi en est-il des expositions des Primitifs italiens, des Vénitiens et des Espagnols

qui ont eu lieu récemment à la New Gallery. Malheureusement, dans beaucoup de cas, on ne s'est pas attaché avec assez de soin à la sélection de ces œuvres, dont les plus parfaites auraient seules dû être exposées. On montrait là au public trop de morceaux de troisième ordre, chose qu'on expliquait en disant que les belles pièces italiennes disparaissent de plus en plus. Nous ne savons que trop, hélas, quelles pertes a subies dernièrement l'Angleterre, dépouillée de chefs-d'œuvre tels que le Titien de Cobham Hall, le Rembrandt et le Botticelli de lord Ashburnham, le Raphaël du musée de Kensington, le Ghirlan-dajo prêté à la National Gallery, depuis des années, par M. Willett et les Albert Dürer maintenant à Berlin. Souvenons-nous, néanmoins, qu'il y a encore de nombreux tableaux vénitiens à Alnwick et que Bridgewater House possède à elle seule cinq œuvres admirables du Titien, dont aucune n'est sortie depuis longtemps de sa cachette, œuvres qui sont à peu près inconnues de la majorité des amateurs d'art. Sans nous arrêter à la liste des pièces inédites que l'auteur de cet article espère pouvoir présenter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* dans des articles ultérieurs, souvenons-nous encore des collections de Panshanger, de Gosford, de Dorchester House, de Hertford House et de beaux tableaux italiens des collections plus récentes de M. Benson, de sir Francis Cook et de M. Ludwig Mond.

Mais d'autres changements sont survenus depuis les études de Waagen. Les méthodes de critique ne sont plus les mêmes qu'il y a cinquante ans. Il y a quelque temps, la *Quarterly Review* définissait la critique d'art moderne dans les termes suivants : « La nouvelle science est toujours jeune, mais elle a déjà survécu à la première phase du ridicule et de l'opposition, et elle nous donne chaque jour des preuves nouvelles de sa vitalité. Morelli est généralement reconnu comme le Darwin de cette nouvelle branche de la science de l'évolution, et la connaissance de ses œuvres est considérée comme indispensable à tous ceux qui veulent se livrer à une étude systématique de la peinture italienne. En France, en Angleterre, en Italie et même en Amérique, ses disciples appliquent ses méthodes à l'étude de maîtres individuels et déduisent de ses théories des conséquences qu'ils appliquent dans des directions variées. Partout de vieilles erreurs sont rectifiées et de nouveaux faits réunis, et un faisceau de renseignements utiles se trouve composé pour l'avenir. » Puis, pour affirmer davantage les progrès que l'Angleterre a accomplis en ce sens, l'auteur de l'article énumère des écrits variés, tels que la traduction par miss Ffoulkes des livres de Morelli, les articles



CARTON POUR LA SAINTE ANNE, PAR LÉONARD DE VINCI

(Royal Academy, Londres)

périodiques de M. Claude Phillips, de M<sup>me</sup> Mary Logan et, par-dessus tout, les publications de M. Bernhard Berenson.

Parmi les cénacles qui ne nous ont pas seulement familiarisés avec les trésors des galeries privées, mais qui ont aussi soutenu la science des connaisseurs, aucun n'a fait davantage que le *Burlington Fine Arts Club*, dont les expositions, depuis plusieurs années, ont toujours atteint au niveau d'excellence qu'exigent les études scientifiques. Ici, mieux que partout ailleurs à Londres, des expositions ont été formées et étudiées avec de véritables principes de critique. De plus, la publication de catalogues raisonnés et illustrés n'a fait qu'accroître encore le bénéfice de ces expositions, pour ceux qui s'intéressent d'une manière sérieuse à l'art. D'ailleurs, l'énergie du comité ne s'est pas bornée à organiser ces expositions. Tout dernièrement, par exemple, on a demandé au président et au Conseil de la Royal Academy l'autorisation de photographier le grand carton de Léonard de Vinci qui se trouve dans la Diploma Gallery de Burlington House. Cette autorisation fut gracieusement octroyée<sup>1</sup>, et l'intérêt qu'a soulevé cette publication nous engage à présenter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* quelques observations sur l'histoire de cette œuvre magistrale.

## I

Il peut sembler curieux qu'une œuvre aussi remarquable ne soit pas plus connue. Mais ceux qui sont familiarisés avec l'étude de l'humanité dans ses rapports avec l'art ne s'étonnent pas de voir demeurer dans l'oubli les plus grands chefs-d'œuvre mêmes. Depuis 1791, où le carton se trouve être en possession de la Royal Academy, on ne lui accorda qu'une faible attention, et, depuis la première partie de ce siècle, il est à peine mentionné par les nombreux historiens d'art. Comment se fait-il qu'Amoretti, ou Brown, dans la *Vie de Léonard*, ne l'aient même pas nommé? Ottley, dans son *École italienne de dessin*, le passe également sous silence, ainsi que Lanzi.

1. En 1876, une photographie de ce carton fut prise par les soins de M. Alfred Marks qui, en 1882, fit, au sujet de cette *Sainte Anne*, une conférence à la Société Royale de littérature. Celle-ci a été réimprimée; plus loin, nous aurons l'occasion de revenir d'une manière plus détaillée sur cette publication. La photographie actuelle (0,69×0,51), due à la maison Hanfstaengl de Munich, est un grand progrès sur l'ancienne; c'est seulement par l'entremise d'un membre du club que l'on peut se procurer cette superbe reproduction.

Passavant (1833) et Waagen (1839) le citent, il est vrai ; mais nos académiciens de cette époque, à l'exception de Barry, semblent ignorer absolument le trésor qu'ils possèdent.

Leurs descendants furent bien inspirés, l'hiver dernier, en sortant ce carton de sa cachette et en le mettant à une place d'honneur dans l'Exposition des maîtres anciens. Les appréciations qu'en firent alors les juges compétents aussi bien que l'admiration populaire, amenèrent sa publication par le *Fine Arts Club*. Il serait à souhaiter que la Royal Academy suivît l'exemple de cette entreprise privée et publiât la *Cène* par Marco d'Oggiono qui se trouve dans la même galerie ; c'est là une œuvre de la plus grande valeur, une copie presque contemporaine et de même grandeur du chef-d'œuvre de Léonard, lequel n'est plus lui-même qu'une ruine.

Voyons d'abord ce que l'on sait de l'histoire du carton, et nous pourrons ainsi prouver, une fois pour toutes, que cette grande œuvre est incontestablement de Léonard de Vinci lui-même. On n'en a jamais douté et la chose est universellement admise, même par ceux qui ont de la peine à s'entendre au sujet des autres tableaux du grand Florentin. Alors que tant d'attributions se trouvent aujourd'hui livrées à la discussion, il faut se réjouir de ne pas avoir à discuter l'authenticité d'une œuvre sur laquelle tout le monde tombe d'accord.

Les vicissitudes subies par le carton de la Royal Academy avec la peinture du Louvre (qui est de composition toute différente), ont fourni le sujet d'une étude spéciale à M. Alfred Marks, de qui les recherches nous aident à arriver aux résultats suivants<sup>1</sup>.

La première allusion au carton de *Sainte Anne* paraît dater de 1625, lorsque le cardinal Borromée, décrivant un tableau de Luini qui lui appartenait, dit que la composition de ce tableau était empruntée à un carton de Léonard. Le cardinal n'affirme pas positivement qu'il a vu ce carton, mais il semble faire entendre qu'il en connaissait l'existence<sup>2</sup>. Heureusement, l'on peut identifier le tableau de Luini avec celui qui se trouve à l'Ambrosiana de Milan, et nous pouvons ainsi vérifier l'affirmation du cardinal, car Luini a, en effet, adopté la composition du carton de Léonard, en y ajoutant la figure de saint Joseph.

Celui qui en parle le premier après cela est le P. Resta, un distingué connaisseur et collectionneur de Milan. Il écrit à un ami

1. Voir la note précédente.

2. Voir Gori, *Symbolæ. Decas secunda*, VII, 122-123.

qu'un carton représentant sainte Anne, par Léonard, appartenait à la famille Arconati de Milan. L'on ignore la date exacte de cette lettre ; mais elle ne peut être postérieure à 1696, date à laquelle le correspondant de Resta mourut. Ce carton, dit Resta, fut exécuté par Léonard à Milan, avant 1500, à la prière de Louis XII, roi de France, à à qui pourtant il ne fut pas envoyé<sup>1</sup>.

Est-ce le carton qui se trouve maintenant à la Royal Academy ? M. Marks montre, par un examen consciencieux de faits multiples, que l'on peut suivre le carton depuis le moment où il appartenait à la famille Arconati, jusqu'à ce que l'Academy en fit l'acquisition en 1791 ou un peu auparavant. Sans donner tous les détails de ces laborieuses recherches, nous pouvons résumer l'histoire du carton de la manière suivante :

I. Nous remontons pour l'origine à l'affirmation de Resta.

II. Luini doit avoir, sans aucun doute, vu le carton à Milan, dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, et l'a copié dans le tableau qui appartint en 1625 au cardinal Borromée et se trouve maintenant à l'Ambrösiana.

III. Pompeo Leoni, le grand sculpteur et collectionneur de Milan, en fit très probablement l'acquisition<sup>2</sup>, et, à sa mort, en 1610, il passa à

IV. Galeazzo Arconati, le célèbre bienfaiteur de l'Ambrosiana. Il resta dans la famille plus d'un siècle, et fut vu et décrit par Resta, comme nous l'avons noté, peu de temps avant 1696. Il devait donc se trouver dans la famille Arconati quand le cardinal Borromée en parla (1625).

V. En 1721, Édouard Wright, un voyageur, le remarque dans la maison du marquis Casnedi, qui, dit-il, l'avait acheté peu avant à la famille Arconati<sup>3</sup>.

VI. En 1749, il semble être devenu la propriété de la famille Sagredo, à Venise<sup>4</sup>.

1. Voir Bottari, *Raccolta di Lettere*, III, 326. Rome, 1759, et dans la traduction de L.-J. Jay, Paris, 1817, p. 465.

2. La base de cette supposition se trouve longuement expliquée par M. Marks dans l'*Athenæum* (23 févr. 1878).

3. *Some observations made in travelling through France and Italy*, p. 471. Il ressort de l'affirmation de Wright que la famille Arconati avait également possédé des cartons des têtes d'Apôtres de la *Cène*, ainsi que le carton perdu de la *Léda*. Ils étaient tous devenus la propriété de la famille Casnedi, un peu avant 1721, au moment où Wright les vit.

4. Voir une lettre du P. Monti (1765), citée par Pino dans sa *Storia Genuina*

VII. Avant la Noël de l'an 1763, Robert Udny, dont le frère Jean était consul de Grande-Bretagne à Venise, l'avait acheté ainsi



LA SAINTE FAMILLE, PAR BERNARDINO LUINI

(Galerie Ambrosiana, à Milan)

que les autres dessins qui avaient fait partie de la collection Casnedi. Il passa par l'intermédiaire des Udny à Londres<sup>1</sup>.

VIII. On le trouva dans la possession de la Royal Academy en 1791. On ignore comment il est arrivé des mains d'Udny à

*del Cenacolo*, 1796, p. 69. — Cochin doit l'y avoir vu, quoi qu'il ne le mentionne pas spécialement. (Cf *Voyage d'Italie*, p. 446.)

1. Voir Pino, *op. cit.*, et Charles Rogers, *A collection of prints in imitation of drawings*, vol. I, p. 3-9.

l'Academy ; mais, d'après une minute du Conseil signée par sir Joshua Reynolds et datée du 23 mars 1791, nous pouvons supposer que le carton appartenait à l'Academy depuis quelque temps déjà.

On voit, par ces détails, que l'histoire du carton repose sur des renseignements plutôt incertains et, quant à son origine, faute de mieux, nous devons accepter l'affirmation de Resta. Sa version, comme nous allons le voir, est d'accord avec les faits que nous examinerons lorsque nous en arriverons à étudier les rapports qui existent entre le carton et le tableau du Louvre. La plus étrange lacune durant ces quatre cents années est la période de trente années qui précède immédiatement 1791 ; il faut néanmoins espérer que la découverte de quelque document permettra de trouver comment il devint la propriété de la Royal Academy<sup>1</sup>.

## II

Venons-en maintenant au carton lui-même. Il mesure 1<sup>m</sup> 39 sur 1<sup>m</sup> 01. Les personnages sont d'une proportion légèrement au-dessous de la grandeur naturelle, dessinés au fusain sur du papier d'une teinte jaune appliquée sur de la toile. Il a quelque peu souffert autrefois<sup>2</sup>, quoique heureusement les parties les plus importantes soient assez intactes. La composition étonne quelque peu, bien que Léonard exprime l'étroite parenté qui existe entre sainte Anne et la Vierge, en adoptant l'expédient bien naturel de la placer *in gremio Matris*. Cette conception est à la base de tous ses essais de composition sur le même sujet ; c'est du moins ce qui ressort de son petit dessin du British Museum et d'une autre esquisse existant à Venise ; elle est également visible dans le tableau postérieur du Louvre, quoique la réalisation de cette idée diffère encore sensiblement du projet premier. Dans le carton que nous avons devant les yeux, la composition, il faut le reconnaître, n'est pas toujours très satisfaisante ; il y a là une indécision, une complication dans les contours qui l'obscurcissent quelque peu, et on ne saurait nier que la

1. Les têtes des Apôtres provenant aussi des collections Arconati et Casnedi passèrent, par l'entremise des Udny, à sir Thomas Lawrence. Elles furent offertes sur sa volonté à la nation anglaise pour 25.000 francs, mais l'offre fut refusée et ces œuvres quittèrent l'Angleterre. Elles sont aujourd'hui à Weimar.

2. La minute de la Royal Academy, signée le 23 mars 1791 par sir Joshua Reynolds, dit : « Le carton de Léonard de Vinci se trouvant en mauvais état, et ayant été négligé bien des années, nous avons résolu de le faire réparer le mieux possible, et de le faire encadrer et mettre sous verre, ce dont le secrétaire sera chargé. »

position un peu différente de la Vierge dans le tableau du Louvre en donne à l'ensemble un caractère plus précis et plus définitif. Le sens en est pourtant assez clair : la Vierge est la mère heureuse, souriant dans une fierté consciente à son fils qui se penche pour jouer avec son petit camarade, tandis que sainte Anne, heureuse, elle aussi, de jouer un rôle dans cette scène de joie, semble, par la main qu'elle élève, rappeler à la Mère de Jésus qu'il y a un symbole divin dans cette scène intime ; d'ailleurs, le Christ enfant ne bénit-il pas le petit saint Jean ?

Combien le thème est simple, et pourtant quelle subtilité d'expression, quel raffinement d'émotion ! Voyez ce sourire enchanteur, qui semble défier l'analyse et railler le copiste d'aujourd'hui, comme il raillait, il y a trois siècles, les disciples milanais de Léonard, tel un mirage éternellement insaisissable !

Car l'idéal de Léonard ne fut pas *l'expression* ; c'était celui de ses imitateurs, qui comprirent si peu le génie de leur maître. L'expression était chez lui la résultante nécessaire de sa manière de concevoir les choses ; elle était le miroir de l'âme, vers les replis de laquelle il put pénétrer mieux que presque tout autre avant ou après lui. De même que les vertus cachées des plantes et les propriétés des minéraux étaient pour cet homme assoiffé de vérité le sujet de recherches scientifiques, de même, dans ses études approfondies de la forme humaine, de son caractère et de sa physionomie, ce qu'il sentait le plus profondément, ce qu'il essayait de traduire extérieurement, c'était l'essence spirituelle la plus haute. Il percevait l'esprit des choses si intimement que sa main ne pouvait pas toujours satisfaire les exigences de sa volonté. Il voyait les limites de son art plus intensément que sa puissance, comme un véhicule de l'interprétation, et se détournait de son travail, mécontent et découragé ; c'est pourquoi beaucoup de ses œuvres sont inachevées, comme c'est le cas pour notre carton.

N'importe ; pour d'autres yeux que les siens, le résultat semblait atteint. Léonard doit être placé parmi les plus grands artistes du monde, grâce à ce pouvoir, qu'il possédait à un si haut degré, de présenter l'esprit des choses sous leur forme plastique la plus parfaite. Voyez combien ses personnages existent, comme ils sont vrais ! Comme les formes sont adoucies, comme le modelé est parfait ! Les draperies ne cachent pas les corps, elles ne servent qu'à leur donner du relief. Regardez l'art exquis avec lequel est rendue la chevelure du petit saint Jean ; voilà qui prouve la main d'un maître. Et regard-

dez encore la main retournée de sainte Anne ; comme les contours sont fluides, tout en modelant le bras et le poignet. Nous ne pouvons malheureusement pas suivre exactement les lignes mouvementées du corps du Christ, car le temps et le manque de soins ont terni la beauté de cette partie du carton. Pourtant, une attention soutenue nous permet de découvrir sa jambe, tendue en avant et ressemblant beaucoup à celle de l'Enfant dans *l'Adoration des Mages* des Uffizi, et l'on peut deviner les mains de la Madone soutenant son corps.

Il semble que cette noble composition ait beaucoup tourmenté Léonard. Il en changea la disposition à maintes reprises, tout en gardant toujours la figure de sainte Anne comme figure centrale. Mais, pour un homme du tempérament de Léonard, les questions de simple composition étaient d'une importance secondaire ; le sujet même était subordonné aux exigences d'une nécessité plus haute. Un sujet n'était pour lui qu'un aveu des limites de l'esprit humain, et c'est ainsi que nous trouvons la manière dont il a traité sainte Anne tout à fait profane. Il y a même des gens qui considéreraient cette interprétation non seulement comme bizarre, mais encore comme tout à fait irrévérencieuse ; mais, ainsi que l'a fort bien dit M. Grüber<sup>1</sup>, « il entre dans sa fantaisie de représenter un groupe de deux figures jeunes de la même jeunesse et belles de la même beauté... Nous n'avons donc là ni sainte Anne, ni la Vierge : l'une est loin de l'austérité biblique que devrait avoir l'épouse de saint Joachim, l'autre est plus loin encore de l'humilité divine qui symbolise la mère de Jésus ; mais la concordance de ces deux figures est ravissante, et l'accord de leurs sourires est un des plus mélodieux qui se puissent rêver. Toutes deux sont des enchanteresses, douées de cette beauté italienne jaillissante et toujours accompagnée de majesté.... Énigmatiques et mystérieuses, animées d'une sensibilité — j'allais dire d'une sensualité — étrange, elles provoquent l'admiration, tout en portant dans l'âme un trouble qui va presque jusqu'à l'énerverment ». Ceci fut écrit à propos du tableau du Louvre et s'applique dans une égale mesure au carton.

Ce carton est inachevé, en effet, qu'importait à Léonard qu'il le fût ? Un Luini ne se serait pas arrêté, un Luini moins soucieux de pénétrer au delà de la surface des choses, d'atteindre aux sources secrètes de la joie humaine. L'œuvre de l'un est une œuvre d'inspiration, l'œuvre de l'autre est de pure virtuosité. Léonard est si

1. *Le Salon Carré*, p. 37.

raffiné qu'il voit partout la beauté ; avec lui, rien n'est commun ni abandonné. Léonard est l'homme le plus universel de l'humanité, et tous ceux qui voudraient comprendre quelque chose à son génie vivront en communion quotidienne avec une telle révélation suprême de son esprit que si, grâce à elle, ils peuvent arriver à recueillir quelque reflet de sa vision, ils se hausseront à une pensée plus haute, à une possession plus absolue de la Vérité.

### III

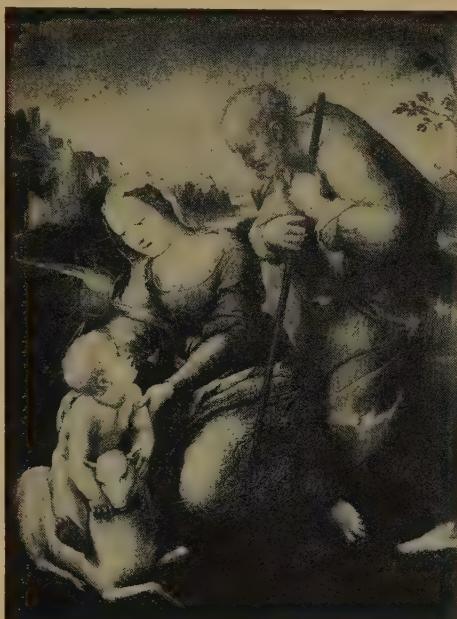
Occupons-nous maintenant, question bien plus complexe, de fixer la parenté du carton avec le tableau du Louvre.

Les deux compositions sont bien différentes, non cependant jusqu'à être tout à fait indépendantes l'une de l'autre. Si nous en voulons la preuve, nous la trouverons dans l'incertitude où se sont trouvés les écrivains qui, depuis Vasari, ont confondu ces deux compositions. Mais, plus récemment, il a été démontré d'une manière complète, par des écrivains comme M. Marks<sup>1</sup> et M. Eugène Müntz<sup>2</sup>, que le carton de la Royal Academy est le premier pas dans le développement d'une idée qui a trouvé son expression finale dans un carton identique en composition au tableau du Louvre.

Les raisons qui ont permis de formuler ces conclusions sont les suivantes :

1<sup>o</sup> La présence, dans la composition du tableau du Louvre, d'un symbole qui ne se trouve pas dans le carton de la Royal Academy : l'agneau, emblème de sacrifice.

2<sup>o</sup> Les nombreuses copies et adaptations faites par les élèves



LA SAINTE FAMILLE, PAR RAPHAËL

(Musée de Madrid)

1. *Op. cit.*

2. V. *Chronique des Arts* du 5 décembre 1894, p. 292.

et les imitateurs de Léonard, et qui sont toutes, sauf une seule, basées sur la composition du tableau du Louvre.

La seule exception est, comme nous l'avons vu, le tableau de Luini, maintenant à Milan, lequel est inspiré du carton de la Royal Academy. Toutes les autres répliques, au nombre d'environ vingt-cinq, dérivent de l'autre dessin. Cela prouve clairement que l'œuvre la plus célèbre était, sinon le tableau du Louvre, du moins le carton d'une composition identique.

Quelle preuve y a-t-il qu'un carton de ce genre ait existé? Nous en avons deux décisives :

1<sup>o</sup> Une lettre adressée à Isabelle d'Este par son intendant à Florence et datée du 3 avril (1501), dans laquelle il est dit que Léonard, alors à Florence, était en train de travailler à un carton de sainte Anne, la Vierge, le Christ et un agneau. La lettre parle aussi du sens symbolique de l'œuvre<sup>1</sup>.

2<sup>o</sup> Le petit tableau de Raphaël, maintenant au Musée de Madrid et daté de 1507, est une adaptation évidente de la disposition des figures telle que nous la trouvons dans le tableau du Louvre. Nous avons, de plus, le témoignage de Vasari que Raphaël, durant sa visite à Florence, s'inspira de l'œuvre de Léonard et l'étudia de près. Donc, en 1507, le symbole que rêvait Léonard et qui prit corps dans son tableau du Louvre (qui date, comme nous le verrons, de 1516), existait déjà, et nous avons tout lieu de croire que le carton mentionné dans la lettre de 1501 inspira Raphaël pour son petit tableau. S'il en est ainsi, le carton de Léonard était encore à Florence en 1506 ou 1507.

Et maintenant, appelons Vasari à notre aide. On observera que jusqu'ici aucune mention n'a été faite de la description pittoresque de Vasari où l'auteur nous représente tout Florence — jeunes et vieux — défilant en pèlerinage solennel devant le carton de *Sainte Anne* à peine achevé. Beaucoup d'écrivains ont pris plaisir à affirmer que ce carton qui, suivant Vasari, était si célèbre et se trouvait parmi les plus belles œuvres de Léonard, était le même que celui de la Royal Academy. Affirmer cela était chose naturelle, puisqu'on ne connaissait l'existence d'aucun autre carton de Léonard. Mais nous avons justement montré qu'un autre carton, celui auquel Léonard travaillait à Florence en 1501, existait, et nous n'hésitons pas à affirmer que c'est de cet autre carton que parle Vasari, et

1. Publié par M. Ch. Yriarte dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, p. 123, et reproduit par M. E. Müntz (*Chronique des Arts* du 5 décembre 1891, p. 293).

non du plus ancien, qui est celui de la Royal Academy<sup>1</sup>. Or, qu'est devenu ce carton qui eut tant de célébrité et qui fut si souvent copié?

Deux théories ont été émises à ce sujet : la première est de M. Eugène Müntz, qui pense que les études de pieds qui se trouvent maintenant dans la collection royale de Windsor sont, selon toute probabilité, des fragments du grand carton de Léonard<sup>2</sup>. Qu'ils soient des morceaux d'un grand carton qui a été, sans aucun doute, coupé, nous n'en doutons pas, mais nous ne saurions admettre un instant que ce soit l'œuvre de Léonard. Cette masse de chairs informe et lourde n'est rien de plus que l'œuvre maladroite de quelque imitateur, comme on s'en convaincrera en regardant simplement les reproductions de ces dessins publiées par la *Grosvenor Gallery*. Ces pieds ridicules ne peuvent jamais avoir fait partie de l'œuvre magistrale du grand Florentin. *Ex pede Herculem!*

L'autre théorie a été émise par M. Marks qui, supposant qu'un certain carton connu sous le nom de carton Plattemberg (ou Esterhazy), est une œuvre originale de Léonard, veut y voir le chef-d'œuvre perdu depuis longtemps<sup>3</sup>. C'est là une opinion plausible, que cet écrivain propose d'une manière ingénieuse et avec une grande réserve ; mais elle ne tient aucun compte du point de départ, qui est l'authenticité du carton. Il apparaîtra très clairement à tous ceux qui se sont familiarisés avec l'œuvre de Léonard que ce carton, lui aussi,

1. Vasari, IV, 38. La description de Vasari est inexacte. Il y parle d'un petit saint Jean, et aucun personnage de ce genre n'existe dans le tableau du Louvre, ni par conséquent dans le carton pour ce tableau. Vasari, comme bien d'autres, a confondu les deux dessins. Il est inutile pourtant de trop insister sur de pareilles inexactitudes, dans le cas de cet écrivain souvent négligeant. Si nous prenons son histoire, si nous l'étudions avec ce que nous savons par d'autres documents, nous arrivons à la chronologie suivante :

Léonard arrive à Florence vers la fin de 1500 et trouve Filippino Lippi, chargé de peindre un tableau pour les moines servites. Filippino cède la place à Léonard, qui, en 1501, travaille au carton de *Sainte Anne*. Après bien des retards, le carton est fini, probablement vers la fin de l'année. Léonard peint ensuite le portrait de Ginevra Benci, et s'absente de Florence jusqu'en janvier 1503, sans avoir terminé son œuvre, le tableau d'après le carton, pour les moines. Après une nouvelle attente, ceux-ci donnent de nouveau la commande à Filippino en 1503 (le contrat existe encore), à la condition que le tableau sera terminé à la Pentecôte de l'année suivante. Filippino meurt le 18 avril 1504, et son tableau, *La Déposition de la Croix*, maintenant à l'Académie de Florence, fut achevé par le Pérugin.

2. V. *Chronique des Arts* du 5 décembre 1891, p. 294.

3. *Magazine of Art*, avril 1893.

n'est pas de sa propre main. La reproduction ci-jointe montre, en effet, de la faiblesse dans l'exécution et des traits maniérés où l'on sent la main d'un élève. Les plis serpentins de la draperie au coude, la forme un peu exagérée de la lèvre supérieure, et certaine tendance consistant à trop accentuer les pommettes, ainsi que de violents contrastes entre la lumière et l'ombre, font songer à Marco d'Oggiono, élève de Léonard et son très habile imitateur<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, on peut conclure de l'ensemble un peu brutal, du manque de recherche qui se décèle par la comparaison avec le tableau du Louvre, que ce carton n'a guère plus de droits à être considéré comme l'original de Léonard que l'œuvre assez similaire de Turin. Cette dernière semble provenir de Gaudenzio Ferrari ou son école.

L'histoire du carton de Plattemberg (ou Esterhazy) est instructive et montre comment une fausse tradition peut se perpétuer. Resta, dont nous avons déjà cité les affirmations à propos du premier carton de Léonard, alors chez les Arconati, maintenant à la Royal Academy, affirme, dans la même lettre (avant 1696), que lui aussi possédait un carton de *Sainte Anne* par Léonard, plus achevé que celui dont il est parlé d'abord. Il nous dit<sup>2</sup>, d'ailleurs, que ce carton avait d'abord appartenu à Marco d'Oggiono, après la mort duquel (1530), il fut conservé dans sa maison de Vercel jusqu'à ce que la famille Arese l'achetât. Il fut ensuite donné au peintre Bonola, duquel Resta l'obtint. On ignore comment le carton passa ensuite dans la famille Plattemberg, en Westphalie, mais il y fut d'abord remarqué par un ami de Waagen, qui le cite. Ce qui prouve son identité avec celui de Resta, c'est l'existence sur les volets d'une inscription composée par Resta en l'honneur de Léonard, et mentionnée par lui dans une lettre qui est conservée<sup>3</sup>. Son propriétaire actuel, le comte Esterhazy, l'a, dit-on, transporté de Nordkirchen en Westphalie à Vienne.

C'était assez clairement l'intérêt de Resta de revendiquer l'authenticité du carton qu'il possédait, puisque Resta était un marchand. C'est à son affirmation, inspirée par son ignorance ou peut-

1. Une comparaison entre la *Cène* de Marco d'Oggiono, maintenant à la Royal Academy, révèle bien des points de comparaison. L'écrivain se plaît à soumettre la reproduction du carton au jugement de ceux qui sont les plus compétents. A ce qu'il sache, aucune autorité n'a jusqu'ici, étudié l'original; mais, même dans la reproduction, le cas lui paraît assez clair.

2. Manuscrit cité par Bordiga, *Opere di Gaudenzio Ferrari*.

3. Bottari, *op. cit.*, III, 349. L'inscription est donnée dans l'*Athenæum* du 23 avril 1892, mais ne nous éclaire en rien pour nos recherches.

être par son manque de scrupule, qu'il faut faire remonter la tradition que ce carton est l'œuvre de Léonard, tandis qu'il est évidemment un travail d'élève. Ne nous arrêtons pas davantage à cette œuvre,



CARTON POUR LA SAINTE ANNE, ATTRIBUÉ À LÉONARD DE VINCI

(Collection du comte Esterhazy, à Vienne)

si ce n'est pour noter que le récit de Resta sur la provenance de son carton appuie encore l'hypothèse qu'il émane de Marco d'Oggiono.

Revenons au vrai carton, auquel Léonard travaillait en 1501, que Raphaël doit avoir vu en 1506 ou 1507 et que Vasari décrit avec enthousiasme. Traçons son histoire.

Vasari nous dit que Léonard finit son carton, mais abandonna l'ouvrage (c'est-à-dire le tableau qu'il devait faire d'après le carton):

qu'ensuite le carton fut apporté en France et que François I<sup>er</sup> émit le désir d'avoir un tableau de ce sujet, chose que Léonard différait toujours. Nous savons que Léonard n'alla pas en France avant 1516; le carton resta probablement aussi en Italie, jusqu'à cette date, et Léonard l'apporta sans doute à Milan, en 1507, époque à laquelle ses élèves milanais se mirent à le copier, étude qui doit avoir continué bien après sa mort. En 1516, Léonard vient en France, emportant l'œuvre avec lui; un document, publié par Uzielli<sup>1</sup>, nous renseigne à ce sujet d'une manière très intéressante, document de grande valeur pour qui veut jeter un regard d'ensemble sur les rapports du carton avec le tableau inachevé du Louvre. Un intérêt exceptionnel pour nous s'attache à la visite que fit à Léonard le cardinal Louis d'Aragon; le secrétaire de ce dernier, présent à la scène, nous rapporte que Léonard montra plusieurs tableaux, et, parmi eux, la *Madone avec l'Enfant sur les genoux de sainte Anne*. Il ajoute que, par suite d'une paralysie de la main droite, on ne peut plus guère attendre de bonnes choses du peintre; que, cependant, il a éduqué un disciple (*creato*) qui travaille assez bien. Et encore: « Quoique Léonard ne puisse plus peindre avec la douceur de jadis, il est encore capable de faire des dessins et d'enseigner. » Cette visite eut lieu en 1516, trois ans avant la mort de Léonard, alors âgé de 67 ans.

Voilà donc la preuve absolue que Léonard travaillait à un tableau de *Sainte Anne*, aidé par son *creato*, qui devait être Melzi ou Salaino. Après la mort de Léonard à Amboise, en 1519, Melzi rentra à Milan, emportant les œuvres de son maître, et parmi elles — nous n'en doutons pas — le tableau inachevé et le carton. Celui-ci était encore à Milan en 1585, car Lomazzo affirme que le carton, « qui fut ensuite apporté en France, se trouve à Milan, en possession d'Aurelio Luini, » et que beaucoup de copies en circulent<sup>2</sup>.

Enfin, Bossi cite un manuscrit montrant que le grand carton était encore à Milan en 1618 et qu'un certain Andrea Bianchi l'avait copié<sup>3</sup>. Après cela, sa trace disparaît, et il partagea le sort d'autres œuvres fameuses du même temps, comme le dessin de la *Bataille d'Anghiari*, par Léonard, et les *Baigneurs* de Michel-Ange. Étrange fatalité que le monde ait ainsi perdu trois de ses plus grandes productions artistiques! « This composition », dit M. Berenson, parlant de cette dernière œuvre, « must have been the greatest master-

1. *Ricerche*, II, 460.

2. Lomazzo, *Tratatto*, éd. de 1585, p. 471.

3. Bossi, *Cenacolo*, p. 256, note 23.

piece, in figure art of modern times<sup>1</sup> ». Mais, puisque les œuvres d'un poète grec du v<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ viennent de nous être



SAINTE ANNE, TABLEAU ATTRIBUÉ À LÉONARD DE VINCI

(Collection Yarborough, à Londres)

rendues, ne désespérons pas de revoir ces morceaux perdus, d'une époque bien postérieure.

Pour ce qui est du tableau inachevé, on sait que le cardinal de Richelieu l'enleva de Milan en 1629 et qu'il est maintenant dans le Salon carré du Louvre. L'affirmation de Paul Jove<sup>2</sup>, que le tableau

1. Berenson, *Florentine Painters*, p. 92.

2. Tiraboschi, *Storia*, vol. ix, p. 311. Naples, 1786, et Bossi, *op. cit.*, p. 19-22.

fut acheté par François I<sup>er</sup> et gardé par lui parmi ses trésors les plus estimés, est tout à fait inconciliable avec ce fait établi.

L'authenticité du tableau du Louvre a souvent été mise en question, mais l'œuvre porte assez en elle-même, dans les parties essentielles, la marque de la main du maître, et, d'après le document cité plus haut et d'après l'histoire de cette œuvre, il est certain que c'est là le tableau auquel Léonard travaillait en 1516 et qu'il mourut sans avoir achevé. Ce tableau est si connu et a été si souvent reproduit<sup>1</sup>, que nous publions ici une des nombreuses autres versions qui en existent, celle appartenant au comte de Yarborough, à Londres. Elle est à peu près de la même dimension que le tableau du Louvre, et est identique à celui-ci pour la composition des figures, quoique entièrement différente dans le caractère du paysage. A quel élève ou quel imitateur de Léonard faut-il l'attribuer? Notons les différences qu'il y a entre lui et l'original.

Dans les personnages, nous voyons un souci exagéré des détails insignifiants, une étude achevée des cheveux, de la parure de la manche, des ornements sur les bords de la robe, et une riche attache aux sandales, choses qui ne se trouvent pas dans le tableau du Louvre. D'autres détails, comme le voile de sainte Anne et les plis des draperies, sont l'objet d'un rendu particulier. Cette recherche est encore plus apparente dans le premier plan du tableau, avec ses fleurs minutieusement étudiées, et dans l'exactitude photographique du paysage lointain, ce qui n'est pas le cas dans le tableau de Paris.

La seule conclusion possible est d'admettre que c'est là le travail d'un des nombreux peintres flamands qui venaient en Italie, et particulièrement à Milan. Le type de la Vierge fait penser à une origine flamande et le système des plis sur le bras est identique à celui de la copie de la Mona Lisa du Musée de Madrid, copie qu'on regarde comme l'ouvrage d'un Flamand. Il y a toutefois cette différence entre la Mona Lisa de Madrid et celle de Paris, et entre la sainte Anne du comte de Yarborough et l'original du Louvre, que le tableau dont nous nous occupons en ce moment ne fut pas copié directement de l'original de Léonard, mais doit avoir été fait d'après la copie de Salaino qui se trouvait autrefois dans la sacristie de Saint-Celse à Milan, et qui est maintenant dans la galerie Leuchtenberg, à Saint-Pétersbourg. Cette réplique fut la plus célèbre de toutes et nous

1. Une reproduction superbe en a été donnée ici-même. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. XXXVI, p. 391.

voyons une frappante ressemblance, surtout dans le paysage, entre celui-là et la copie qui est à Londres.

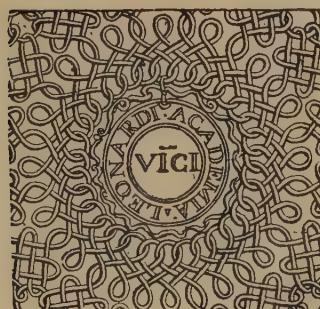
Ce fut cette analogie qui incita très probablement Waagen à attribuer ce tableau à Salaino, opinion que nous ne saurions partager. Malgré la beauté qu'on est tenté de trouver dans cette version, il faut reconnaître que c'est un peu l'histoire du geai paré des plumes du paon, et que nous nous trouvons fort loin de la spontanéité et de la profondeur de l'original.

Résumons tous ces faits : Léonard exécuta un premier carton avant avril 1501, et, s'il faut en croire Resta, avant 1500, à Milan, pour le roi Louis XII auquel il ne fut jamais envoyé. Ce carton est maintenant à la Royal Academy.

Léonard travaillait au deuxième carton, à Florence, en avril 1501. La composition en fut semblable à celle du tableau du Louvre. C'est le grand carton dont parle Vasari et dont Raphaël s'est inspiré en 1507. Léonard l'emporta en France en 1516.

Léonard, aidé par un élève, était en train en 1516, en France, de peindre son tableau d'après ce carton. Les deux morceaux revinrent à Milan après sa mort. Le tableau fut rapporté en France en 1629 ; toutes traces du carton sont perdues depuis 1618, car le carton Plattemberg-Esterhazy ne peut, pas plus que les fragments de Windsor, être considéré comme l'œuvre magistrale de Léonard.

HERBERT F. COOK





## BOUCHER, PEINTRE DE LA VIE INTIME

---



FRANÇOIS BOUCHER est du petit nombre des artistes qui n'ont eu à se plaindre ni de leur temps, ni de la postérité. Son œuvre souriant et dénué de toute portée philosophique ou sociale (ceci est une constatation et non un regret), a triomphé des réactions qui n'avaient épargné ni Watteau, ni Chardin, ni La Tour ; bien plus, c'est le réformateur lui-même qui a rappelé à l'ordre les détracteurs trop zélés : « N'est pas Boucher qui veut », disait David. Boucher a été, lui, tout ce qu'il a voulu, et la « déplorable facilité » que lui reprochait l'auteur du *Manuel du libraire*, à propos des merveilleuses illustrations du Molière de 1734, lui a permis d'aborder tous les genres. Aussi lui est-il arrivé parfois de laisser là les allégories, les pastorales et les épisodes mythologiques, pour peindre tout honnêtement ce qu'il avait sous les yeux.

Il serait assurément piquant de reconstituer la série trop peu connue des scènes familières où Boucher, rivalisant avec Chardin, Jeaurat et Lépicié, a montré quelques-uns de ses meilleurs dons,

alors surtout que la pratique du décorateur n'influait pas encore, selon la fine remarque des Goncourt, sur ses rares facultés de coloriste ; mais les étrangers, plus avisés que nous, avaient, de son vivant même, jeté leur dévolu sur ces représentations de la vie quotidienne ; c'est ainsi, pour s'en tenir à un seul exemple, que le Musée national de Stockholm possède le charmant tableau de la *Marchande de modes*, acheté directement au peintre par le comte de Tessin, ambassadeur de Suède, au nom de la reine Louise-Ulrique.

Le Louvre ne pouvait montrer, et encore seulement depuis 1869, que *Le Peintre dans son atelier* (collection Lacaze), jusqu'au jour récent où un legs du Dr Malécot l'a mis en possession du charmant tableau dont les lecteurs de la *Gazette* doivent l'interprétation à M. Émile Boilvin, qui l'a gravé de sa pointe la plus brillante et la plus spirituelle.

En 1739, Boucher avait trente-six ans. Marié depuis trois ans, il avait vu naître sa première fille (la future femme du peintre Deshays) et, l'année suivante, un fils devenu par la suite un obscur et modeste architecte. Malgré la légitime méfiance qu'il convient de professer pour les suppositions de cette nature, il n'est peut-être pas interdit de voir dans les personnages groupés par l'artiste quelques-uns des membres de sa famille. La femme en peignoir bleu, qui tient la petite fille sur ses genoux, serait M<sup>me</sup> Boucher, et le baby, si gentiment empêtré de ses jouets, pourrait aussi bien être Juste-Nathan, l'unique héritier mâle du peintre.

Je donne la conjecture pour ce qu'elle vaut et ne saurais l'appuyer d'aucune preuve, car le tableau n'a pas figuré aux Salons, et les contemporains de Boucher ne paraissent même pas s'être souciés de savoir exactement ce qu'il avait entendu représenter. M. Boilvin a eu, en effet, un prédécesseur dans Bernard Lépicié, aidé de Louis Surugue. La planche, intitulée *Le Déjeuné*, et dont le Cabinet des estampes ne possède qu'une épreuve assez médiocre, est ornée d'un quatrain, où un rimeur anonyme célèbre en ces termes les bienfaits du café :

Café charmant, ta liqueur agréable  
De Bacchus calme les accès ;  
Ton feu divin dissipe de la table  
Et les dégoûts et les excès.

Il n'y a rien de moins « bachique » que cette paisible réunion, et même, à regarder de près l'original, c'est une cuillerée de chocolat

et non de café que la jolie visiteuse en mantelet rouge présente à l'enfant qui tend vers elle ses lèvres gourmandes. Je veux croire, d'ailleurs, au nom de l'hygiène, que les marmots de 1739 n'étaient pas initiés, comme le sont trop souvent ceux d'aujourd'hui, aux délices du « poison » où Voltaire retremait sa verve.

*Le Déjeuner* n'a laissé de trace que dans le catalogue de la vente posthume de M. Proustéau, capitaine des gardes de la Ville (5 juin 1769). Pierre Remy, l'expert, en donne la description suivante, qu'on ne saurait citer comme un modèle d'exactitude : « Deux femmes, deux enfants et un garçon limonadier qui a servi du café dans une chambre à cheminée agréablement ornée. Sur ce tableau est marquée l'année 1763 (*sic* : 1739). » Il se vendit 200 livres. Edmond de Goncourt qui a, le premier, relevé cette mention, ajoute que M<sup>me</sup> de Conantre possédait une étude aux deux crayons du jeune homme tenant la cafetièré (ou la chocolatièré) ; mais il rapproche à tort, selon moi, ce tableau d'un autre tableau, aujourd'hui inconnu, de Boucher, ainsi décrit sous le n<sup>o</sup> 109 d'une vente anonyme faite pour le compte de Lebrun, le 19 janvier 1778 : « L'intérieur d'une chambre où l'on voit une femme couverte d'une pelisse, qui prend du chocolat. » Si l'action est la même, le costume indiqué est différent et, à défaut de l'original de 1739, l'estampe de Lépicié et de Surugue eût averti Lebrun d'une analogie qu'il n'aurait pas manqué de signaler.

MAURICE TOURNEUX





F.Boucher pinx.

E. Boilvin ac.

LE DEJEUNER  
(Musée du Louvre)





## CHARGES D'HORACE VERNET

D'APRÈS SES CONFRÈRES DE L'INSTITUT

### I

La charge est le calembour du peintre ; un calembour qui reste, et qui se bonifie en vieillissant. Il va juste au rebours de l'autre.

Il y a, chez les artistes, les professionnels et les inattendus de la caricature. Les professionnels s'attaquent aux mœurs ou aux personnes ; ils sont Daumier, Gavarni, Forain, ou bien Dantan jeune, Daumier encore, Gill ou Léandre. Dans ces histoires, ne met pas de l'esprit qui veut, mais qui peut.



Restent les imprévus, ceux qu'on ne croirait pas, les tristes, les sévères, les sublimes ! En est-il beaucoup, depuis Léonard de Vinci, qui aient dédaigné ce badinage innocent ? Sur ce point les austères paraissent tenir le pas, et ceci prête à philosopher. C'est comme si, d'être enfermé et contenu, leur esprit tendait à prendre l'escampe de temps à autre. Les dieux sont si malheureux de ne

pas rire, sans compter les rois ! Imaginez que Lebrun a fait des charges, qu'Isabey en a osé d'énormes, que Gros, que Prud'hon lui-même n'ont point échappé à l'aventure<sup>1</sup>. Un même besoin de redevenir un peu gamin prend à un moment l'homme grave : s'il est allemand, son rire est lourd ; s'il est français, il rit de franc jeu et s'abandonne.

Sur les personnes, la charge ne devient réellement drôle et acceptée que lorsque les intéressés sont défunts. Telles gens eussent réputé une indécence la caricature de citoyens honorés, qui s'accordent à en sourire dix ou quinze ans après la mort des modèles. Quand M. Buisson croquait en des poses plus ou moins biscornues et drôlatiques ses confrères de l'Assemblée nationale de 1871, il ne reçut pas que des applaudissements. Il est rare qu'on se voie ridicule, et l'homme qui s'en vient exposer vos petites tares est bien rarement l'ami qu'on recherche. Plus il y a d'esprit, plus la charge déplaît au modèle ; c'est de règle absolue.

Horace Vernet aussi a fait la charge, et bien amusante, comme nous l'allons voir. Chez lui, la tournure caricaturale était plus d'origine et déconcerte moins ; son père Carle en savait jouer mieux que personne. Malgré tout, ce ne fut point dans la première jeunesse qu'Horace l'avait tentée ; il avait attendu l'âge mûr, un peu les cheveux gris ; il lui avait fallu, pour qu'il s'en amusât, l'antithèse de ses travaux officiels, plutôt classiques. Et le groupe auquel il s'attaquait ainsi, ses confrères de l'Académie des Beaux-Arts, n'eût peut-être que médiocrement goûté ses croquis malicieux au cas qu'il les eût révélés. Plusieurs viennent de l'Empire : ce sont des croyants, des hiérarchiques, un peu déroutés par les changements de régime, dont les talents se sont enrégimentés sur le patron de la grande armée. Aussi Vernet n'a-t-il aucune envie de les contrister. Les charges qu'il fait d'eux pendant les séances, au galop de ses impressions, il n'a garde de les montrer, et il n'en fait autrement cas ; d'où leur particulière saveur, leur ragoût de croquis jetés sans aucun souci de la galerie, pour le plaisir d'occuper son temps, pour le besoin que je disais de redevenir petit garçon une heure ou deux. Maintenant, nous rions de ces figurines, sans que les victimes en soient amoindries ; Vernet n'égratignait ni ne ridiculisait : il forçait simplement le vrai au point de le rendre plus vraisemblable. Comparons ces charges aux portraits de Boilly ou d'autres : combien ne sentons-nous pas les physionomies plus sincères ?

1. De Prud'hon, je citerai une charge de Laréveillère-Lépeaux conservée au Cabinet des estampes.

Dans l'instant, cette génération d'artistes et d'hommes de lettres est oubliée ; il y a soixante ans que la plupart sont morts ; ils sont maintenant ce qu'étaient pour eux les gens d'avant la Révolution ; leur genre a vieilli et leurs formules se sont démodées. Ils reviendront peut-être, en vertu de la loi des cycles révolus ; ils intéresseront à la façon de choses archéologiques ressuscitées. Quant à leur personne, elle peut aujourd'hui supporter très bien la petite pointe d'une satire ; de ce qui eût froissé certains, — encore ceux-là se fussent-ils montrés un peu bien chatouilleux, — il ne reste guère que l'esprit, la note gaie, française, caressant l'épiderme sans jamais poindre méchamment. Au milieu du cénacle, Horace Vernet est un jeune, l'enfant gâté de la maison, le Jean-Bouche-d'Or dont on redoute les saillies et les critiques. Il est entré à l'Institut en soldat, et s'il porte l'habit vert à sa réception, il a quitté, pour ce jour-là, le dolman très historié d'officier supérieur aux gardes nationales dont l'a affublé Crespy-Le-Prince dans un portrait.

De son père Carle il tient le côté légèrement caustique, la verve gouailleuse de ceux de l'Empire et de la Révolution ; de son grand-père maternel, Moreau le jeune, il garde un sentiment de bon ton, d'élégance et de coquetterie aisée. On l'admet à l'Institut à l'âge tendre — il n'a pas plus de 37 ans, — sur un bagage patriotique encore assez mince. On connaît beaucoup plus de lui des œuvres qui pourtant ne lui sont pas comptées, les délicieux croquis de costumes pour les *Modes de la Mésangère*, un album d'*Incroyables* de 1816, rivaux presque des *incroyables* autrefois croqués par son père au Jardin Égalité, et qui ont été pour celui-là le commencement du succès. Et il s'est trouvé parmi les premiers et les plus heureux qui aient joué de la lithographie. A-t-il bien dix-sept ans, lorsqu'à Viry, chez les Perregaux, il dessine sur pierre un portrait de la maîtresse de maison, au grand galop, à bout de crayon, comme d'autres écrivent une pensée sur un album ? La crânerie qu'il y met laisse comprendre tout un entraînement antérieur, une assurance déjà presque définitive. Il excelle à saisir d'un simple trait toutes les finesse de physionomie ; on le devine amusé des mille petites histoires démêlées sur un visage ; tout naturellement l'exagération de ces recherches pousse à la charge ; il y dut venir de bonne heure et s'y complaire, mais, comme tant d'autres, pour s'en récréer franchement, il attendit le moment psychologique, l'heure où, lassé de machines sublimes, il s'avisa de vouloir rire.

Donc, ce lui vint à la cinquantaine, dans le ronron des séances

académiques, quand, une plume à la main et du papier blanc devant lui, il ne résistait plus à l'envie de grandir le nez d'un confrère. Il paraît que ce besoin est irrésistible chez certains, et que rien au monde ne saurait les en distraire. Ils ont, dans le farniente, comme une vision spéciale des êtres ; ils s'abstraient des ambiances pour ne considérer plus que le côté original du sujet, la note personnelle, et ils l'accentuent presque sans le vouloir. D'où la caricature exprimée par un véritable artiste s'élève à la philosophie raisonneuse bien plus sincère que ne peut l'être la convention courtoise du portrait officiel. Le patient est surpris dans son usage vrai de la vie, avec juste ce qu'il faut pour en souligner davantage les marques distinctives. Vous ne regarderez pas longtemps le Spontini de notre série, sans restituer très bien l'état



moral du signore : un beau qui se raccroche, un brun qui se teint pour anéantir les tares de la maturité. On a connu autrefois les effigies coquettes du maestro, galantin, frisotté, joli homme, le nez crochu et les yeux brillants. Horace Vernet dit tout cela, mais de façon différente ; rien ne serait aussi férocelement ironique ni malicieux, si la malice était destinée à la publicité ; elle ne l'est pas, elle veut ne pas l'être. C'est, dans un moment d'abandon, l'impression reçue et transmise au papier, et l'on garde à l'auteur de la *Vestale* toute révérence.

Ce leste croquis dit pourtant beaucoup d'autres choses et constate les immuables humanités. Spontini, bourgeois bourgeoisant, très

vite célèbre, s'est admiré dans ses atours de jeunesse. Il se trompe lui-même en les conservant après trente ans révolus ; il ne s'avoue pas vieilli, et le petit fer redresse en houpette ses cheveux peinturlurés comme au beau temps de leur nuance naturelle. On sent en lui le dédain très avoué de l'homme d'âge pour le nouveau jeu ; il ne dit pas le *me puer* d'Horace, car son latin est maigre, mais il pense en italien la même idée. En face de Pradier, habillé en romantique, portant la barbe, Spontini fait un peu la grimace qu'eût esquissée Guizot devant Gambetta. Un siècle sépare ces frères, et si la chronique n'a point encore précisé ces écarts, les charges d'Horace Vernet en fournissent une preuve formelle. L'Institut est comme le couteau de Jeannot ; quand le manche est vieux, la lame est jeune ; puis le manche est changé, et c'est la lame qui s'ébrèche. Pradier commençait à s'ébrécher quand il mourut en 1852.

De bonne vérité, les charges d'Horace Vernet écrivent des mémoires très sincères ; ses aperçus ont l'inédit et l'intérêt de ces récits consignés au jour le jour par un contemporain, lesquels contredisent parfois brutalement l'histoire arrangée. En plus, ils ont la sérénité et la franchise de la pensée qu'on réserve pour soi, de l'opinion qu'on se forme des individus ou des choses, sans préoccupation de la soumettre aux autres.

## II

Ces récréations de Vernet se placent entre 1837 et 1840. Elles ne sont guère d'avant, car elles se tiennent toutes ; elles paraissent être de la même plume, de la même encre pâle et du même esprit. Or, le plus jeune du cénacle, Halévy le musicien, auteur de la *Juive*, a été élu en 1836. Elles ne dépassent point non plus de beaucoup l'année 1840 ; si l'on consulte le nécrologie de la maison, on constate



la mort du comte de Forbin en 1841, celle de Revoil en 1842, celle du comte de Chabrol-Volvic en 1843, et tous trois figurent dans la série. Une autre raison confirmerait cette date probable de 1840 : c'est la charge de David d'Angers, planté ironiquement en face d'un évêque croisé et bénissant, ce qui, à première vue, n'a pas une signification bien claire. Le Panthéon du fond, passe encore : David en a sculpté le fronton ; mais l'évêque, un évêque devant le combattant des « Glorieuses », né au temps que nos pères prenaient la Bastille, et qui, fort naïvement, à cause du nom qu'il porte, se croit un peu conventionnel, comme l'autre David, celui du *Jeu de Paume*, et s'imagine représenter les révolutions ! Sans doute, David d'Angers a dû mettre des sourdines à ses opinions violentes ; il a accepté jadis de jucher en haut de l'arc de triomphe du Carrousel certaines figures destinées à glorifier les campagnes du duc d'Angoulême en Espagne ; les « Glorieuses » l'avaient entraîné juste assez tôt pour qu'il ne commit point cette faute ; alors pourquoi l'évêque ?

Tout bonnement parce qu'en 1840 il a fabriqué, de sa façon, une statue de prélat, M<sup>gr</sup> Delmas, archevêque de Cambrai, dans la pose que lui a donnée Vernet. La malice consistait justement à rappeler ceci en passant, et à opposer aux tendances avancées du démocrate son excursion inattendue dans l'œuvre d'Église. Je ne crois pas pouvoir fournir une meilleure preuve sur l'époque probable où Vernet s'amusait ainsi des travers moraux et physiques de ses confrères. Lui aussi, étant né l'année de la prise de la Bastille, avait, comme j'ai dit, ses cinquante ans bien sonnés ; il était cependant encore un des jeunes, et il le prouvait.

Alors, dans toutes les sections de l'Académie des Beaux-Arts, il guette surtout les anciens, ceux à lunettes bleues et à abat-jour verts, les « fossiles », disaient ceux de la bataille romantique. Il s'en prend à Bidault, à Hersent, à Blondel. Voyez qu'il ne songe ni à Ingres, ni à Delaroche, ni à Granet ; il oublie tout aussi bien Pujol, Schnetz ou Couder. Ceux-ci n'ont point encore de manières avouées ; ils ne prêteraient point aux charges comiques ; ils ont des cheveux, des habits à la mode ; ils n'ont point conservé de la Révolution ou de l'Empire les cravates du docteur Véron, ni les gilets à la Robespierre. Puis, ils sont pour des formules d'art plus récent ; ils ont oublié ou ils ignorent les ancêtres d'il y a soixante ans. Sauf le respect dû à la vieille garde, Bidault est, dans ce milieu, un retardataire ; avec de la bonne volonté, il eût pu connaître Rousseau, ce Jean-Jacques immortel, dont il voudra, sur ses 88 ans, habiter la maison du Mont-Louis,

et qu'il adore sans réserve. Jean-Jacques et Poussin sont ses deux héros ; il prie l'un comme un Dieu, copie l'autre comme un divin

modèle. Bidault n'était déjà plus très jeune quand Boilly le mettait dans son tableau de l'*Atelier d'Isabey* ; à soixante-cinq ans sonnés, il entrait à l'Institut, aux environs de 1823, grâce aux paysages historiques où il introduisait des Pétrarques, des Laures, des Daphnis et des Chloés. Sous ses inénarrables hauts de forme, les yeux cachés par des lunettes bleues, vous le diriez Brard, professeur d'écriture au collège. Il est simplement de Carpentras.

Il y a Hersent, et lui non plus n'est pas très jeune. On l'a vu obtenir le prix de Rome avant la Révolution, et il a remplacé van Spandonck à l'Académie. Bidault a vieilli en gras, Hersent en maigre ; il est long, sec, voûté, ses habits flottent sur ses os, et, s'il est un peu Hersent, il est surtout le mari de M<sup>me</sup> Mauduit. Le couple Hersent est, dès la Restauration, un ménage avisé et habile, lui enseignant les jeunes gens, madame les jeunes filles ; on a, par-dessus le marché, une propension à la suprématie, on façonne des générations sur le moule classique, et l'on n'admet guère les rivaux. A quelle circonstance Vernet fait-il allusion lorsqu'il aligne, dans une pose de salle d'armes, le long Hersent avec le très court Blondel ? A de petites querelles de boutiques, sans doute, à des luttes d'influence, car tous deux ont pris chez Regnault les éléments de leur science ; leur science et non leur art, la science impeccable du dessin, cette grammaire un peu bornée de la forme transmise comme un dogme de Raphaël à M. Ingres, sans nulle émotion, à la façon d'une trigonométrie immuable. Érudits certes, artistes très peu, excellents bourgeois, Hersent et Blondel suivent leur petite voie. Ils auront pour compagnons Michel Drolling, non pas le Drolling intéressant de la *cuisine* ou de la *salle à manger*, le simple Alsacien bornant son ambition à l'imitation des petits maîtres hollandais, mais son fils, détourné de ce chemin sans gloire, prix de Rome en 1810, et lancé



dans la grande et solennelle peinture. Michel Drolling aura, dans l'église Notre-Dame-de-Lorette, des œuvres graves, un *Jésus discutant avec les docteurs*, généralement estimé par les gens de compétence ; célibataire endurci, amoureux de la pipe et du pot, il lui faudra l'âge très mûr, plus de soixante ans, pour entendre aux affaires du cœur. Vernet montre excellemment la bénédiction du vieux garçon bonhomme, rêvant dans la fumée de tabac, et qui fera aux séances la figure dépayisée et gênée de Blondel.

Quel régal Horace Vernet nous eût-il accordé de compter Ingres dans ses croquis ! L'Ingres d'avant la haute renommée, le robuste et l'infatigable, le délicieux maître des portraits à la mine de plomb, ce qu'il y avait peut-être alors de plus raffiné et de plus spirituel à l'Académie. Heim ne nous le compense pas, et pourtant ce n'était point là pour le temps un quelconque. D'esprit combatif, pointilleux, tout à fait prompt à se dresser sur ses petits ergots, Heim a eu la réputation faite d'un seul coup par son tableau des *Récompenses*. Il n'est pas un génie, il est un vrai contemporain, et s'il manque du style officiellement goûté, il a pour soi de s'en prendre à son monde et de le faire agréable. Près de Picot, académicien de tournure, de tempérament et d'habit, il chante un cocorico qui s'entend mieux. Picot harnaché, son claque sous le bras, ayant laissé « en son hôtel de la rue La Rochefoucauld », une toile bien propre sur le chevalet, est le monsieur des cérémonies. Il tient les cordons des poèles, assiste aux distributions de prix, et s'expose volontiers. Vernet ne le manque pas, et c'est le seul à qui il donne l'uniforme. Picot ou David d'Angers entendent ne pas laisser échapper l'occasion de prendre l'épée ; ce qui est une gêne pour Bidault, un effroi pour Blondel, châtuille agréablement leur naïveté.

Ces nuances, ce presque rien de malicieuses remarques, une pose, une attitude, la façon d'un chapeau ou d'une redingote, expliquant et commentant le moral de l'individu, Vernet le saisit et le précise. Il connaît mieux les peintres qui le touchent de plus près, et dont un, Picot, a remplacé son père Carle Vernet au onzième fauteuil ; mais nous l'avons vu déjà tirant des sculpteurs en la personne de David d'Angers une mouture suffisamment ironique. Pradier est entendu différemment. A le voir dans sa redingote « jeune France », dans son habit de manifestant à *Hernani*, on songerait à Oscar du *Jérôme Paturot*, et Grandville l'eût campé dans les *Animaux peints par eux-mêmes*. Tout cela est infiniment joyeux et innocent, sans méchanceté aucune ; même Ramey, l'auteur du *Minotaure des Tu-*

luries, ne saurait s'offusquer de son grand nez ni de son air candide. Voyez le retour des choses ; Ramey succède à Houdon à l'Académie, et Houdon, alors, est un vieux seigneur dont on ne pense ni bien ni mal. A cette heure, on a oublié Ramey et Houdon est au pinacle. Telles sont les gloires.

Alors, des sculpteurs Vernet passé aux architectes, et, sur les huit qui siègent à l'Institut, il en retient quatre, les plus illustres. Mais, pour ceux-là surtout, l'envie de gaminer l'entraîne ; on sent que, pour bien peu, il leur eût campé une pipe à la bouche, la fa-



*M. Fontaine architecte du Roi*

meuse pipe que tout collégien ajoute aux portraits de Jules César. C'est Fontaine, par exemple, le premier de la série, et Fontaine est un seigneur considérable. D'une situation modeste, aîné des sept enfants d'un pauvre petit architecte de Pontoise, il s'est élevé au plus haut rang, en dépit de la Révolution, qui l'avait arrêté dans sa carrière et l'avait obligé, pour vivre, à dessiner des étoffes chez Jacob le tapissier. Un jour, il était passé en Angleterre, dans l'espérance de mieux vivre, et on l'avait inculpé d'émigration. Il avait fallu revenir et, au retour, il avait trouvé Percier, avec lequel il commença, dans la décoration théâtrale, une collaboration quasi-fraternelle, seulement interrompue par la mort.

L'un poussant et complétant l'autre, Percier et Fontaine sont vite devenus des indispensables. Ils sont pour Napoléon I<sup>er</sup> un peu ce

qu'Alphand a été pour nous; ils se donnent peu après à la Restauration, font risette au tsar Alexandre et se soumettent à Louis-Philippe. Malgré tout, Fontaine reste un indépendant et un sauvage dont les brusqueries se font, à la Cour même, une réputation d'originalité. Chauve dès sa jeunesse, Fontaine a l'aspect morose d'un clerc laïque, comme il a le dédain des modes et des usages. Devant une telle sérénité glabre et, si l'on peut dire, monacale, Vernet se sent des démangeaisons de main. Il plante sous ce nez mince, par



dessus ces lèvres pincées, une paire de moustaches impayables, remontées en crocs à la manière d'un Lassalle ou d'un Marbot; aux pieds il loge d'énormes sandales, et le bonhomme devient irrésistible. En vérité, les architectes ont le don d'émoustiller sa verve. Huyot, autre chauve célèbre, et myope par-dessus le marché, s'en va le long des murailles, saluant au coin des bornes les citoyens occupés, du même air solennel que jadis il génuflexait devant les murailles de Thèbes ou les brocanteurs de Smyrne. Puis Vernet s'attaque à Hippolyte Lebas, un troisième chauve, voyageur et travailleur infatigable qui, dans le temps de l'Empire, avait servi de cicérone à Joachim Murat pour visiter l'Italie. Quels avatars devant que de finir architecte de Notre-Dame-de-Lorette et que d'installer la salle des séan-

ces de l'Académie française ou la Bibliothèque de l'Institut ! Lui, Lebas, à la bonne figure de bourgeois, presque de boutiquier, ou Vaudoyer au profil de Pulcinella, accroupi, ratatiné sur lui-même, et qu'on a vu dans le très vieux temps porter l'ourson des dragons de Lambesc (ces mêmes dragons qui, en 1789, chargèrent le peuple aux Tuilleries), Huyot qu'on leur peut joindre en sa qualité de voyageur, Fontaine, l'émigré, ne sont-ils point tous, en 1840, d'étranges revenants, de curieux sujets pour philosopher ? Vernet les peint un peu à la légère, il semblerait, et ne tire point d'eux tout le parti souhaitable, même pour une charge drôle. Commencer par servir dans la cavalerie et installer l'Institut au collège des Quatre-Nations, c'est, révérence sauve, juste l'opposé de Kléber allant prendre les Pyramides après avoir

bâti une maison à Lure. Et Vaudoyer a eu sous la Révolution une importance énorme, il a fait partie des commissions de réorganisation des Beaux-Arts ; il a montré du civisme et de l'énergie ; on lui pardonne d'avoir épousé la fille de Lagrenée, un aristocrate non doux, et sous l'Empire on lui en tient compte. Probablement, la Restauration lui sut gré d'avoir servi au régiment de Lambesc ; le brave homme avait mot à tout. Dans la charge de Vernet, on aurait peine à trouver autre chose que la silhouette très humble d'un vieux petit employé de ministère.

C'est bien aussi un type à la Gavarni que Richomme le graveur,



Mr. Gardu graveur. H. Vernet



Mr. Pair Musicien

un petit monsieur à la mine chafouine, aux cheveux frisés et rares, tête finaudé d'avaué provincial dont on attend l'exploit. Jeune encore en 1840, — il n'a pas plus de quarante-cinq ans — Richomme s'est lassé dans des travaux rudes, il s'est abîmé les yeux et a courbé son échine. Tout compte fait, il a deux ans à peine d'avance sur Henriquel-Dupont, son futur collègue, dont la splendide vieillesse manqua de bien peu le siècle plein ; Richomme a vécu plus vite. Élève de Coiny, tout à fait entraîné aux exercices patients et bornés de « la belle taille », il a pris rang à l'Institut sur ses trente et un ans, l'adolescence académique. L'âme de ces transcripteurs est candide ; ils ont un cache-œil ; ils vivent dans la contemplation de l'œuvre, une loupe d'une main, un burin de l'autre, l'esprit dans leur cuivre. N'est-ce point une touchante histoire que celle de Tardieu, le bon vieillard que voilà, aussi tombé sous la plume de Vernet, anéanti, affalé, roulant ses gros yeux naïfs ? Avant la Révolution, Tardieu gravait un portrait de Louis XVI ; il passait ses journées à entrecroiser des tailles, au beau milieu desquelles il plantait de petits losanges ou de petits points. La besogne dura si longtemps que, la planche terminée, le pauvre modèle royal était au Temple, ce qui ne valut rien pour le succès de l'artiste. Alors, comme il ne comprenait pas grand chose à toutes ces histoires, et sur le conseil de David, Tardieu s'était mis à graver un Marat, le Marat assassiné, lequel se terminait, après thermidor, quand le « saint » ne valait plus l'honneur de l'effigie.

Tardieu en 1840, ce n'est même plus la Révolution, c'est le XVIII<sup>e</sup> siècle, le temps de Moreau, de Cochin ; quand on avait guillotiné Louis XVI, le brave artiste touchait à ses quarante ans. Wille avait été son parrain et son maître ; il était donc, au temps où Vernet le croquait, l'ancêtre quasi-nonagénaire, probablement même un des doyens de l'Académie. Henriquel-Dupont le grava dans une pose noble ; on le sent moins vrai que ne le fait Vernet dans une attitude d'illusions perdues. Et Tardieu avait trop vu de gouvernements se succéder pour garder beaucoup de foi. Rois, république, empereur, rois de droit divin, roi citoyen, c'est peut-être ce que cherchent à fixer là ses deux pauvres yeux fatigués, ahuris, désorientés.

### III

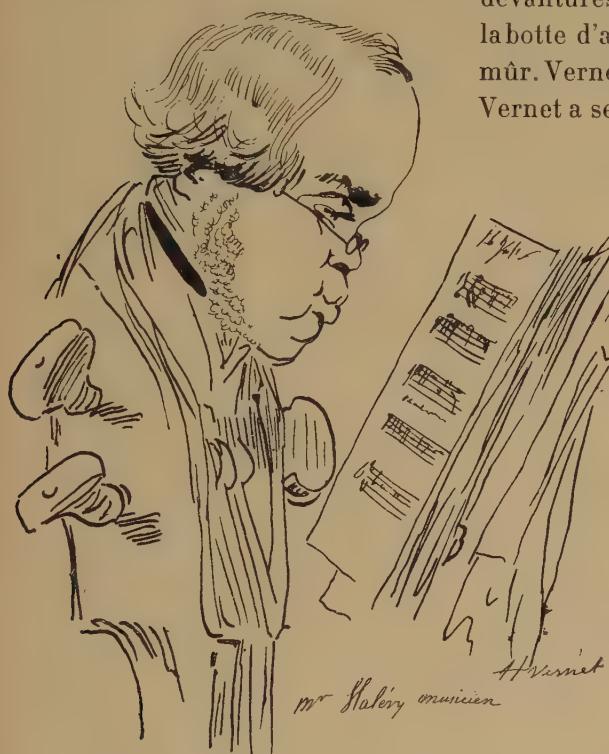
Au contraire du graveur, le musicien a plus de gaieté, sa vie est plus facile et plus en dehors. Il donne à la composition le temps utile, mais il court les théâtres, se fait applaudir, est volontiers pimpant, joli cœur ou gourmet. J'ai déjà nommé Spontini tout à

l'heure ; et Spontini c'est un Elleviou sur le retour, un Capoul raccroché, quelqu'un d'abominablement fardé, frisé, godronné, et, comme Athalie, ne convenant pas que le temps a couru et que les rides sont venues. Paer, lui, a vieilli autrement ; il n'est plus à beaucoup près le cavalier merveilleux, autrefois mis par Gérard les yeux en l'air et les doigts sur un piano, dans une pose d'inspiration et de génie ; il est devenu le monsieur d'âge, bedonnant, amusé aux

devantures de comestibles, guettant la botte d'asperges ou le melon très mûr. Vernet laisse entendre ceci, et Vernet a ses raisons d'insinuer. Eux tous, « les corps d'harmonie », comme disaient les rapins loutties, ont plus de loisirs d'écouter leur gourmandise ; leur succès se poursuit de mois en mois et leur compte les parts doubles. Dans l'assemblée, ils sont les gras, les fleuris, Halévy surtout, poupin et rose, Carafa, aux lèvres sensuelles. Quand ils entrent aux séances parmi les personnages un peu austères de la compagnie,

ils apportent sur leurs habits des relents de folâtreries extérieures. Ils ne sont peut-être pas les plus joyeux, mais ils vivent dans les joies factices ; on leur sait gré de l'air inhabituel qu'ils introduisent avec eux. Ces nuances de sensations se devinrent sous les dessins de Vernet ; entre son Tardieu et son Carafa, il y a la distance d'une homélie à une chanson. Nos pères eussent dit le mardi gras et le mercredi des Cendres.

N'est-ce point afin de ne pas contrarier les opinions généralement admises sur les compositeurs qu'Horace Vernet oublie ou passe sous silence le triste Cherubini et le vilain petit Auber ? La vérité est peut-être qu'Auber ne prête pas encore à la charge ;



ç'avait été le cas de certains peintres, des sculpteurs Bosio, Cortot, Nanteuil, Dumont et Petitot, des architectes Debret, Leclerc, Huvé et Guenepin, du graveur Boucher-Desnoyers. Restaient les libres, les amateurs, les hors sections, mécènes ou écrivains d'art, hauts fonctionnaires, tous très vieux, très caducs, représentant dans la compagnie les cinq ou six classes successives de la société française, tour à tour apparues dans ces derniers soixante ans. De ceux-ci



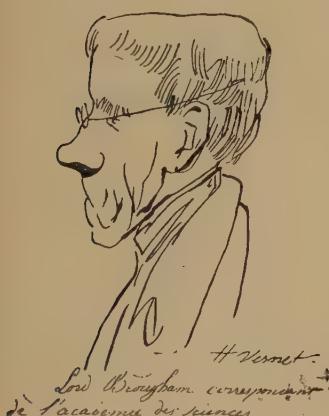
une majeure partie de gentilshommes, esthéticiens plutôt modestes, mais les plus décorés, les plus hautains du cénacle, entre autres M. de Chabrol-Volvic, ci-devant préfet de la Seine, Philippe-Auguste de Forbin, directeur général des musées, M. de Sénonnes, bureaucrate ignoré, le vicomte Siméon, Revoil, jusqu'à lord Brougham, correspondant étranger, dont les affinités artistiques se démèlent confusément. Il y a d'autres libres :

le duc de Blacas, Turpin de Crissé, de Pastoret, Clarac ; Vernet ne les montre pas, il s'en tient aux types dans le genre.

Et M. de Chabrol est devenu physiquement un modèle splendide ; il n'est plus, hélas ! le fringant citoyen Chabrol de l'expédition d'Égypte, ni plus guère non plus le préfet de la Seine, successeur de Frochot ; tout son bagage historico-artistique repose sur quelques notes touchant les mœurs des Égyptiens modernes ; il y ajoute son prestige de grand-croix de la Légion d'honneur et la suffisante autorité de l'ancien fonctionnaire. En 1840, M. de Chabrol dépasse soixante-sept ans ; il en paraît dix de plus dans la charge de Vernet. Je ne saurais l'affirmer, mais à voir cette silhouette, on pourrait insi-

nuer que M. de Chabrol s'est surmené dans le temps, qu'il tousse et a des rhumatismes. Lui et le vicomte Siméon, rappelant dans son galbe M. Buffet d'aujourd'hui, eurent leurs vingt ans quand Bonaparte passait le pont d'Arcole ; leur cerveau s'est fatigué de mille choses. Pourquoi aux Beaux-Arts, l'un ou l'autre ? M. de Chabrol pour avoir favorisé les artistes ; mais le vicomte Siméon ? Son père, le comte Siméon, est de l'Académie des Sciences morales ; lui, Balthasar Siméon, eût été aussi bien là qu'ici. On accorde M. de Forbin, peintre habile autrefois, personnage fort averti dans les lettres, raffiné, délicat, bel homme à la mode, et justement pourvu d'une direction spéciale, tout en regrettant que, peintre comme on l'a connu, on le voie forcer les portes de l'Académie sur sa qualité de fonctionnaire. En quelques coups de plume, Vernet a expliqué très bien la personne qu'il est, tourné au snobisme, cherchant à plaire par un irréprochable extérieur d'aristocrate à qui l'uniforme officiel va très bien. Un moment, il avait porté l'épaulette comme il avait tenu la palette, galamment, non sans habileté ; il lui reste sa tête d'officier supérieur, coiffée en toupet, au dernier genre de 1840, sa bouche où sa diplomatie sceptique met une ironie. Aux côtés du vicomte de Sénones, secrétaire des musées royaux, il est bien, conformément aux hiérarchies, le chef incontesté. M. de Sénones, fils de victimes de la Terreur, est dans un coin, ce petit monsieur maigre, rabougri, un peu honteux. Du secrétariat de la Chambre des députés, on l'avait, en 1816, campé aux musées royaux, sans autre raison que de mettre un sous-mécène en surcharge. Ses rares écrits sur les arts n'étaient pour rien entrés en ligne de compte, et l'Institut, en l'élevant, n'y avait pas non plus pris garde. Implicitement, Vernet souligne ces histoires dans ses croquis, Forbin dominateur, Sénones obéissant, soumis, ce que les gens habitués à se servir des autres nomment un « bon agent ».

Lord Brougham est le moins prévu dans la série ; on l'a, dès 1833, associé aux Sciences morales, parce qu'il se montre gallophilie,



qu'il a de la bienveillance, de l'érudition, et qu'il habite Cannes en hiver. Lord Brougham a d'ailleurs assez d'esprit pour ne point trouver méchantes ses caricatures ; il a souffert, de Dantan jeune, une petite figurine maligne, atrocement chargée, le représentant assis dans sa simarre de lord, la perruque en tête, et tenant son petit chapeau sur son cœur. Chez Vernet, on le sent plus authentique ; c'est à peine une exagération des traits, une amplification polie. Lui ou Revoil, peintre et écrivain, présenté tout en large, comme aperçu dans une de ces boules de jardin qui déforment les visages et les font paraître de caoutchouc, n'ont point aiguisé la verve du peintre. On devine qu'il n'a point avec les « libres » ou les associés la même gaminerie d'allures ; il craint que ses espiègleries ne soient vues et ne causent une peine. Tout au contraire, les artistes, ses confrères, ont l'épiderme moins sensible ; quelques-uns, peut-être, lui rendent la pareille sur leur sous-main, dans une de ces séances orageuses où, dressé sur ses ergots, Horace dit leur fait à ceux qui ont d'autres volontés que lui-même. Un de ces impromptus se montrera quelque jour, il n'en faut point douter, et s'il était de M. Ingres, le plaisir serait doublé. Car, je le répète, ils ont tous fait des charges à leur moment ; le seul point qui les sépare, c'est que les gens d'avenir ont grand soin de les jeter au feu, entre les billets doux d'un modèle et le livre hardi qu'on veut cacher aux enfants.

HENRI BOUCHOT





## BONNE SFORZA A NAPLES

ÉTUDE SUR LES MŒURS SOMPTUAIRES ITALIENNES  
AU COMMENCEMENT DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE  
(1505-1517)

(PREMIER ARTICLE)

---

Le dernier samedi du mois de novembre, l'an 1517, à quatre heures du soir, l'illustre dame Isabelle Sforza d'Aragon, veuve de Jean Galéas Sforza, fille d'Alphonse, duc de Calabre, et d'Hippolyte-Marie Sforza, entra, venant de Bari, dans la fidèle ville de Naples.

Elle amenait sa première fille, Bonne, déjà fiancée à Sigismond I<sup>er</sup> roi de Pologne. La promesse de mariage avait été négociée par Chrysostome Colonna de Caggiano, prêtre lettré, académicien pontanien, dont les bons offices avaient fait naître, dans le cœur des Polonais, un ardent désir de voir leur future reine.

Isabelle, fille d'Alphonse d'Aragon, était encore, en 1517, fort avenante. Le récit de ses malheurs, l'éloge de sa chasteté, de sa résignation, de ses nombreuses vertus, augmentaient la sympathie provoquée par sa beauté. Elle avait été solennellement mariée, dans la cathédrale de Milan, à Jean Galéas. La cérémonie a été décrite, en vers pompeux, par tous les poètes de l'époque, et le programme

compliquée en était dû à messire Léonard de Vinci !...<sup>1</sup> Compagne d'un prince jeune et affable, qui avait changé la tristesse héritée en mélancolique bonté, Isabelle vit d'abord le bonheur lui sourire. Ensuite, ce fut pour elle l'exil, et, pour son mari, détrôné par Ludovic le More, la prison dans le château de Pavie. Ce fut sa couronne ducale passant à Béatrice d'Este, que l'on déclara plus jolie qu'Isabelle ; et cette dernière injure est peut-être celle qu'une femme pardonne le plus difficilement. Ce fut encore, après la mort, causée par le poison, de Jean Galéas, en 1499, le retour si triste à Naples où, aimée, solitaire et plainte, elle vécut, près de Frédéric, son aïeul, dans le royal Château Capouan, son berceau.

Elle n'avait aucun moyen de combattre Ludovic le More ; elle ne pouvait même pas négocier ouvertement avec lui. Son fils unique, François-Marie, était en France, prisonnier de Louis XII. Elle avait perdu l'espoir de reconquérir le duché de Milan !... Cependant, Isabelle ne pouvait oublier sa ville pleine d'artistes et de lettrés, sa cour où se pressaient les écrivains célèbres, et les fêtes de Tortone, et les représentations mythologiques organisées en son honneur, et dans lesquelles, selon l'usage du temps, Bergonzo Botta avait épuisé toute source de louange<sup>2</sup> ; elle pensait à cette pléiade de beaux esprits, qui, ayant en vue l'apothéose de leur magnifique souveraine, lui avaient offert les rythmes de la musique et de la poésie et les chefs-d'œuvre du pinceau !

Naples, il est vrai, au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, pouvait se comparer à Milan. Charles VIII a écrit de Naples, à son beau-frère, Pierre de Bourbon : « *Ici je trouve tout ce qu'il y a de plus beau sur terre. Il ne me manque que de rencontrer, dans ces jardins, Adam et Ève, pour me croire dans le Paradis terrestre. Les meilleurs peintres sont ici, et vous leur ferez faire les plus beaux plafonds possibles pour que je les porte à Amboise*<sup>3</sup>. » A Naples, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la création de l'Académie alphonosine avait aiguillonné les savants et les lettrés. Le Cariteo et François Carraciolo, tout en se servant des formules classiques, écrivaient en langue vulgaire, comme disaient, non sans quelque dédain, « les humanistes ». Sannazar, Pierre Summonte, Gabriel Actilio, Jean Pardo, Antoine de Ferraris, dit le *Galateo*, s'occupaient tour à tour de diplomatie, d'administration et de poésie. Pardo, que Pontano loue « merveilleusement » dans le

1. *Tristani Calchi Nuptiæ Mediol. Ducum VI.*

2. *Ibid.*

3. *Archives de l'Art français.*

traité *De Conviventia*, avait servi, avec qualité d'homme docte en grec et en latin, dans la chancellerie royale. Gabriel Aetilio, précepteur de l'illustriSSime prince de Capoue et, en 1495, secrétaire de ce prince, avait publié, à l'occasion des noces d'Isabelle, un épithalamie en due forme<sup>1</sup>; Chrysostome Colonna, précepteur et secrétaire du petit roi Ferdinand, aurait, dit-on, enseigné le latin à la princesse Bonne; le Galateo, médecin, passé de Naples au service de Jean Galéas, avait dédié à la pieuse Isabelle l'*Exposition du Pater noster*.



ISABELLE SFORZA D'ARAGON, PAR ANTONIO CAMPO

La cour napolitaine, rendez-vous de lettrés, de belles et nobles dames, d'illustres hommes de guerre, d'artistes savants, se croyait, à juste titre, l'égale des cours de Florence, de Ferrare et de Milan, au point de vue de la magnificence et de la culture intellectuelle. Si, plus au nord, la valeur des princes et la beauté des dames étaient chantées par Boiardo, Laurent de Médicis, le Politien, le Tebaldeo, à Naples on murmurait, sous les lauriers du Pausilippe, près de la mer bleue, les vers amoureux ou apologétiques de Sannazar et du Cariteo. Le petit roi Ferdinand, dont le règne fut si court et si

1. Tafuri, *Epital. di G. Aetilio*, p. xxvii et suiv.

rempli d'événements tragiques, aimait les poètes et les artistes. Alphonse, relevant de la fièvre tierce, avait fait venir Sannazar et le Cariteo, pour que ceux-ci lui récitassent, pendant les repos forcés de sa convalescence, des « farces amusantes ». Mais Ferdinand, un des plus « gracieux » princes de la Renaissance, Ferdinand, l'élève du fameux Jean Parrasio et du sévère Aetilio, voulut que Sannazar et le Cariteo fussent traités, par lui et les autres, avec la plus haute considération.

Les seigneurs, à cette époque, se montraient généreux, tout au moins pour imiter l'exemple des souverains... A Naples, c'était donc fête sur fête, aux applaudissements du petit peuple, qui donnait, par son concours et son enthousiasme, à la moindre réunion, un caractère de solennité joyeuse. La chanson populaire baignait ses ailes d'oiseau dans un verre de vin généreux, et voletait depuis l'embouchure du Sebethus jusqu'au promontoire de Mergellina, portée par une brise parfumée et tiède. De temps en temps, on entendait, dans la nuit, une complainte; et la triste mélodie semblait un présage fatal pour les princes aragonais, dont l'étoile était si près de s'obscurcir !

Telle était Naples, digne d'être décrite encore, dans un récit d'amour, par messire Jean Boccace, lorsque dame Isabelle Sforza, venant de Milan, en 1499, se fixa dans son pays d'enfance et, mettant à profit les fêtes, les cavalcades et les tournois, *voulut vendre*, au dire de Boccalini, *dans les rues de ce Parnasse, des mèches et des brandons à attiser le feu*<sup>1</sup>.

## I

Isabelle avait deviné la déchéance des siens quand elle avait vu que son père ne pouvait lui conserver la couronne ducale de Milan, mais elle avait le cœur haut et tenace, et trouvait dans ses malheurs une source nouvelle de constance et de virilité. Elle voulut que le sort de sa fille aînée fût différent du sien; elle rêva pour Bonne un royal mariage, et la désira riche, puissante et enviée. Ses négociations patientes ne furent pas arrêtées, même quand Frédéric d'Aragon abandonna Naples à Ferdinand le Catholique et quand la maison d'Aragon fut exilée.

Ludovic le More avait investi Isabelle de la possession du fief

1. Troiano Boccalini, *De' raggagli di Parnaso. Cent. II, ragg. LXXV*, p. 353. Venise, 1630.

de Bari, et, dans cette ville de la Pouille, on aimait Isabelle, qui s'était efforcée d'y créer un milieu d'art, un centre de science. Après avoir habité Ischia, l'ancienne duchesse de Milan avait fixé sa résidence, en 1504, à Bari<sup>1</sup>, et avait confié l'instruction de Bonne, âgée de seize ans, à Chrysostome Colonna et au père olivétain Alexandre Archiota. Une jeune baroise, Sabine Positano, était la compagne de la fille de Jean Galéas ; Colonna, qui revenait d'Espagne, enseignait à la princesse les « bonnes lettres » ; le moine olivétain était son confesseur<sup>2</sup>. Plusieurs dames napolitaines avaient suivi la duchesse à



BONNE SFORZA A L'AGE DE VINGT-CINQ ANS

(« Chronica Polonorum », 1522)

Bari, et ce n'étaient pas les moins belles ni les moins « vertueuses » du royaume de Sicile.

Le premier prince auquel Isabelle pensa pour l'unir à Bonne fut Maximilien, fils de Ludovic le More. L'ambition parlait plus haut que le ressentiment. Les négociations commencèrent assez bien et n'aboutirent pas. La duchesse expédia à Rome un prêtre de Bari, homme astucieux et actif, comme sont en général les habitants de la Pouille, avec mission de trouver un autre fiancé. Les lettres échangées entre Isabelle et cet ecclésiastique ont été récemment publiées<sup>3</sup>.

1. Giuliano Passaro, *Journal*, p. 126.

2. Lettre du Galateo à Bonne.

3. Gregorio Palmieri, *Lettres à Isabelle Sforza*. Fasc. I, II, III. Dans le *Spicil. Vatic.*, 1890.

L'éditeur a négligé de nous dire comment ces documents ont été découverts et de nous fournir quelques détails biographiques sur le correspondant d'Isabelle.

Heureusement, M. L. Pepe a étudié la question avec le plus grand soin, et a écrit un excellent opuscule à ce sujet : *Bonne Sforza à marier*<sup>1</sup>. Le familier d'Isabelle se nommait, de son prénom, Ludovic. Son nom de famille est encore inconnu, car ce diplomate se gardait bien de signer en toutes lettres des rapports relatifs à des négociations de caractère confidentiel.

Dom Ludovic était assidu auprès d'Étienne Merino, un des familiers du Pape, et, grâce à l'intercession du cardinal d'Aragon, il fut reçu secrètement par Léon X. Le Vatican, désireux de témoigner quelque bienveillance à la fille d'Alphonse, écouta le diplomate barois. On s'occupa de marier Bonne, avec l'agrément du Saint Père et de Julien le Magnifique, frère du pape, à Philippe, frère du duc de Savoie. Le duc Charles le Bon aurait cédé ses droits à Philippe, parce que — d'après dom Ludovic — Charles de Savoie n'était « pas propre au mariage ». Bonne, duchesse de Savoie, se serait trouvée sur la grande route de Milan ; Philippe aurait revendiqué Milan du droit de sa femme...

Le duc de Milan, Maximilien, sans le vouloir et le savoir, fit s'effondrer l'échafaudage. Le 15 septembre 1515, à la bataille de Marignan, il était battu par François I<sup>er</sup> et perdait son duché, conquis par les Français. Dom Ludovic, le bon négociateur, fut atterré... Il n'était guère possible d'aller reprendre Milan à François, roi de France !... Dom Ludovic n'avait négligé aucune précaution ; il avait fait dire des messes à Saint-Pierre, à Sainte-Marie Majeure, à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie de la Consolation, où il avait donné chaque samedi un écu aux religieuses. — « La magnifique duchesse a-t-elle en tête une nouvelle combinaison ? » écrivait-il piteusement.

Pour toute réponse, Isabelle donna l'ordre au négociateur de revenir à Bari prendre de nouvelles instructions, et dom Ludovic quitta Rome en toute hâte.

## II

Marier Bonne au fils du roi de France, telle fut, dès lors, la pensée fixe d'Isabelle. Sans doute, la vue du duché de Milan faisait

1. *Rassegna pugliese*, Vecchi-Trani, 20 septembre 1895.

le fond de ce mirage. Qui sait ? Isabelle elle-même ne pourrait-elle épouser François 1<sup>er</sup> ?

A dom Ludovic, dont on n'entend plus parler, succède, en qualité de négociateur, un diplomate illustre, le nonce envoyé en France par le Saint-Père. Sanuto rend compte, en deux mots, de l'événement : « Il s'agirait d'un mariage entre le roi et la duchesse de Bari, et d'un mariage entre la fille d'icelle et le second fils d'icelui<sup>1</sup>. »

Ne nous étonnons pas en apprenant qu'Isabelle négocie, d'un



CHATEAU DE CASTELCAPUANO

Côté du Sud (d'après une lithographie de 1840)

côté avec le roi de France, et d'un autre côté avec Sigismond, roi de Pologne. Dans le commencement de l'année 1516, l'empereur Maximilien avait expédié le baron de Heberstein en Pologne, avec mission de proposer au roi, veuf et sans enfants, la fille d'Isabelle. Le baron, en cas de succès de la négociation, devait recevoir mille écus d'or.

Le baron part, réussit sans difficulté, et s'empresse d'informer Maximilien. Le rapport diplomatique de Heberstein, en copie, a existé à Rome, dans la bibliothèque de Raphaël Barberini, où il a été lu par Sébastien Ciampi<sup>2</sup>.

1. Sanuto, *Journal*, xxiii, p. 269. Venise, 1888.

2. Ciampi, *Bibliogr. crit.*, II, p. 142. Florence, 1834.

Madame Bonne Sforza d'Aragon est enfin promise!... On ne regarde plus du côté de la France. Isabelle s'empresse d'annoncer officiellement les fiançailles, et d'envoyer en Pologne un ambassadeur.

M. L. Pepe croit pouvoir assurer que l'envoyé de la duchesse fut Prosper Colonna : aucun document, à notre connaissance, n'est probant ; il faudrait sans doute, pour fixer ce point d'histoire, faire une recherche dans les archives de la famille Colonna. Tafuri, par contre, désigne le P. Chrysostome Colonna, précepteur de Bonne, que nous avons cité à diverses reprises<sup>1</sup>.

Arrivons au mariage. La cérémonie eut lieu, à Naples, le 24 novembre 1517 ; le roi Sigismond avait envoyé sa procuration, et Isabelle et Bonne étaient venues de Bari avec une longue suite d'ambassadeurs et de nobles polonais, qui se rendaient en toute pompe au « Castelcapuano. »

Le Château Capouan fut bâti, en 1231, par Guillaume le Mauvais, prince normand, qui l'habita et le léguua, asile de tout repos, à ses successeurs. Le prince souabe Frédéric le transforma, assure-t-on, d'après les plans de Jean de Pise. Or, Vasari déclare que Jean de Pise, l'architecte-sculpteur, était occupé, vers 1283, à la construction, à Naples, du Château Neuf, forteresse angevine. Il est donc assez difficile de croire à la transformation du Château Capouan par les soins du célèbre artiste toscan. Il semble plus probable que la reconstruction de cette demeure royale fut confiée à Fuccio, Napolitain disent les uns, Florentin, selon les autres. A l'époque des rois angevins, le Château Capouan, quoique embelli, était toujours une sorte d'arsenal entouré de fossés et muni de ponts-levis. Les princes aragonais ne modifièrent pas ce sombre aspect. Ferdinand I<sup>er</sup> fit même élever une nouvelle enceinte, de la place du *Carmine* à la place de Saint-Jean *a Carbonara*, enceinte qui protégeait la ville et augmentait la puissance défensive de l'habitation des rois. Au moment du mariage de Bonne Sforza, le Château Capouan était à la fois un palais somptueux et un donjon impénétrable, ainsi qu'il le fallait, au xvi<sup>e</sup> siècle, dans une grande ville comme Naples, luxueuse et turbulente.

Quelques écrivains ont déclaré que les princes aragonais ne laissèrent, après leur chute, que des haines. Sur quels documents a-t-on basé cette conclusion sévère ? D'autre part, il est vrai, des lettrés ont affirmé que la dynastie fondée par Alphonse I<sup>er</sup> avait

1. Prince Spinelli, *Monete antiche, con prefazione di Michele Tafuri*. Naples, 1884, p. 48.

assuré l'ordre, réparé l'état des finances, restauré le bien-être !..... Fiez-vous donc aux historiens de ce temps !

Quoi qu'il en soit, on ne saurait mettre en doute qu'au moment du mariage de Bonne les traditions et les habitudes aristocratiques napolitaines imposaient toujours une magnificence royale, bien qu'il n'y eût plus de roi au Château Capouan, mais seulement un vice-roi, représentant de Ferdinand le Catholique.

Les princesses aragonaises, qui, malgré la déchéance de leur famille, habitaient la forteresse, y vivaient respectées et entourées d'affection et de sympathie. Sans doute, cet état des esprits était dû à la compassion pour les malheurs de ces femmes de si haute naissance et à la reconnaissance et aux bons souvenirs laissés par les rois tombés.

Après les années heureuses étaient venues les années difficiles. Dans ce palais sombre, encore plein du souvenir des deux reines du nom de Jeanne, la première d'Anjou, la seconde d'Anjou-Hongrie, errait la dame qui signait les diplômes et les lettres : *Moi, la reine triste*<sup>1</sup>. Sœur de Ferdinand le Catholique, Jeanne III d'Aragon, veuve de Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon, mourut en 1517 : elle avait donné, par testament, à sa Naples bien-aimée les fiefs d'Isernia, de Venafro, de Teano et de Pescocostanzo, outre une somme de quinze mille ducats<sup>2</sup>.

En 1517, le vieux château voyait encore *l'autre* reine aragonaise, Jeanne IV, dont l'époux, le « petit » Ferdinand, était mort. Aucun mâle de la famille d'Aragon n'existe plus, et la cour de ces reines était composée d'un petit nombre de dames, presque toutes espagnoles. En première ligne, doña Marie Enríquez, doña Angèle Villaragut, doña Jeanne Carroz, Violante Celles et M<sup>me</sup> Marusca. Elles avaient été, d'après un témoignage contemporain, une « brillante couronne » pour la « reine-mère ». Les poètes seuls célébraient encore ces princesses malheureuses, pour qui l'art, les belles-lettres et la politique surtout — sans espoir, comme elles vivaient — n'offraient plus de sujets d'enthousiasme et de passion.

Les pauvres dames s'occupaient surtout d'avoir une bonne table. Le 7 janvier 1512, la reine-mère avait écrit à don Ferdinand d'Aragon : « Nous vous remercions vivement au sujet du cochon que vous nous avez envoyé. Il était si bon et si gras que, peu à peu, nous l'avons entièrement mangé, nous et notre Sérénissime fille la

1. Voyez B. Croca, *La Cour de la Reine triste*. Naples, 1894.

2. Passaro, *Journal*.

Reine, sauf la tête que nous avons donnée à notre secrétaire<sup>1.</sup> » Ces quelques paroles, n'est-ce pas ? suffisent à peindre les goûts de ces deux reines.

Elles avaient probablement échappé à la contagion de cette ardente fièvre qui, au moment de la Renaissance, enflammait tous les nobles esprits. Avaient-elles connu l'apre désir de la science ? Visitaient-elles souvent, au Château Capouan, les salles où le premier Alphonse, protecteur des arts et des sciences, voulut réunir un nombre considérable de livres enluminés, de statues, de tableaux, de vases, de pièces d'orfèvrerie<sup>2</sup> ? Ce premier Alphonse, ce « magnanime », aimait avec une violence de passion sénile tout ce qu'il trouvait beau, et ce qu'il trouva de plus admirable ce fut Lucrèce d'Alagno.

Peut-être, au moment où Isabelle d'Aragon revint de Milan, l'enthousiasme esthétique qui exaltait toutes les personnes curieuses de culture artistique, avait-il subi, à Naples, un temps d'arrêt. Le « Magnanime » n'était plus là, et les malheurs des derniers rois aragonnais avaient motivé bien des ruines, bien des désastres ! En tout cas, le mariage de Bonne Sforza dut sembler une occasion propice pour rendre au Château Capouan son antique splendeur. Le peuple, entassé sur la place de Capoue, revit les cortèges de dames et de gentilshommes richement parés et les énormes baies illuminées, audedans, par des torchères, et, au dehors, selon l'usage napolitain, par des cierges.

### III

L'hiver, à Naples, est d'une grande douceur. La tristesse des jours d'automne ne se répand qu'à la fin de novembre, et, encore, cette tristesse est-elle légère. L'horizon, le soir, sous une buée rose, est plus vaporeux ; la colline du Pausilippe se voile de gaze pailletée d'or ; voilà tout ! La population, nerveuse et impressionnable, rani-mée par la fraîcheur, après la lassitude de l'été, subit, avec une intensité plus grande, les émotions et les enthousiasmes.

Quatre heures sonnaient. Le soleil éclairait encore la scène. Les

1. Archives de l'État. Répertoire de la *Sommaria*, p. 187.

2. Voyez B. Fazio, *De Viris illustribus*. Méhus, Florence, 1747 : « *Librorum volumina prope infinita in bibliothecam suam mirifice ornatam conjecit... Aureis argenteisque vasis, simulacrisque, tam gemmis et cetero regali cultu omnes saeculi nostri reges longo superavit...* » (p. 780).

bourgeois et le petit peuple s'entassaient sur les places ou se pressaient aux fenêtres, devant la demeure royale... Tout à coup, un murmure de satisfaction s'élève ! Voici les soldats du vice-roi



TOMBEAU DE MARIE D'ARAGON, PAR LE ROSELLINO (1460)

(Église de Monte Oliveto, Naples)

ouvrant, à coups de manche de hallebarde, le passage au cortège. Au milieu des applaudissements, Isabelle et Bonne viennent d'entrer dans la fidèle ville de Naples par la porte de *Carriera grande*.

D'abord, soixante chevaux, avec caparaçons de drap écarlate

brodé de soie blanche, sont conduits à la main des palefreniers vêtus de chausses rouges et de justaucorps blancs. A la suite, dix-huit chariots, portant trente-six bahuts dorés, renfermant le trousseau de Bonne. Puis, six pages habillés de moire blanche, et autant en damas noir. Ces jeunes gentilshommes ont, sur la poitrine, « des emblèmes richement brodés ». Ils chevauchent des genêts d'Espagne ou des étalons hongrois à housses de brocart et de velours cramoisi. Dix-huit chevaux, une mule et un genêt de haut prix, sellés de troussequins d'ivoire ou d'acier. Soixante « chevaliers » polonais, au service des quatre ambassadeurs de Sigismond. Les gentilshommes napolitains. Le royal conseil de don Raymond de Cardona, vice-roi. Les six chevaliers d'honneur de Sa Seigneurie illustrissime Madame la Duchesse.

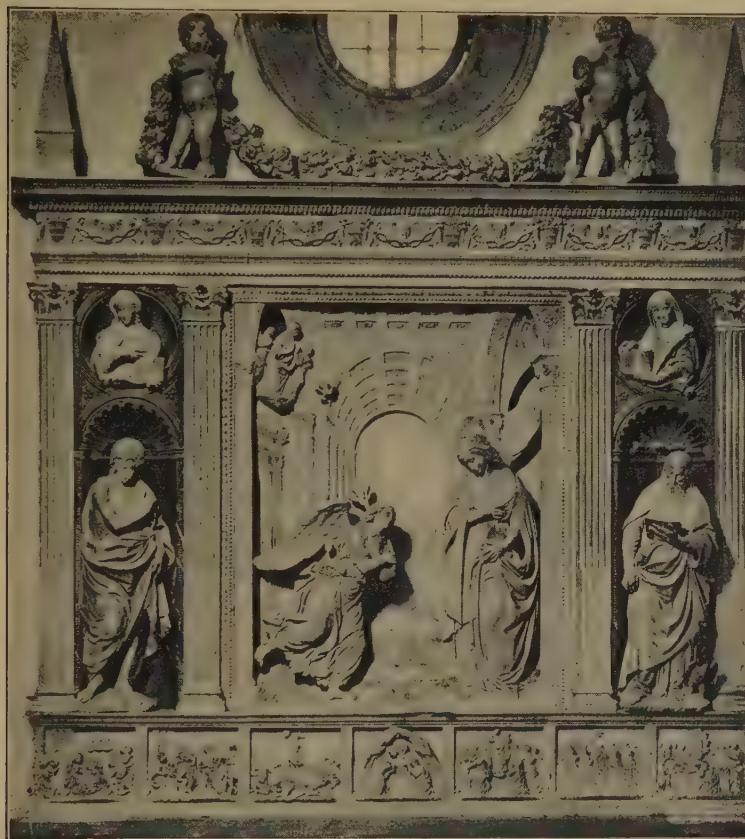
Tous les yeux se tournent vers l'épousée. « Elle porte une robe qui est la plus royale possible, en or frappé au marteau, ornée de palmes de victoire. » Bonne ressemble à sa mère, dont les Napolitains n'ont pas oublié la beauté d'autrefois. Elle a vingt-quatre ans, la figure très régulière et expressive. Ses cheveux sont noirs et ses yeux d'un noir intense. Le corps est admirable. Tel est le portrait qu'en a tracé Mathias de Mechow, en 1521, dans l'ouvrage rarissime intitulé *Chronica Polonorum*<sup>1</sup>. Cet écrivain est le seul, croyons-nous, qui ait fixé, par la gravure, les traits de l'épouse de Sigismond, lorsqu'elle était jeune. L'estampe montre un luxe extrême de bijoux, une robe de brocart, une coiffure en cheveux compliquée ; c'est Bonne au moment où elle est encore dans son printemps.

Au bout de quelques jours, le mariage fut célébré. Les ambassadeurs, et plus particulièrement leur chef, l'évêque, épousèrent Bonne par procuration. L'événement eut lieu le 6 décembre. Je laisse parler un chroniqueur de l'époque :

« On mit, sur les murs du château, beaucoup d'étoffes et de tapisseries, et on construisit des escaliers de bois ornés de vases d'argent. Au fond de la grande salle, on fit une estrade haute de deux palmes, sur laquelle siégeait Madame la nouvelle reine, vêtue d'une jupe de satin bleu, à broderie d'or au marteau, représentant des ruches de mouches à miel. Le même dessin de la jupe, c'est-à-dire les ruches d'or au marteau, ornait la toque et le voile, également d'azur, de telle sorte que le vêtement entier était estimé valoir sept mille ducats. Madame la nouvelle reine était entourée de dames et de gentilles-femmes. L'estrade, fort grande, était couverte de drap

1. A Cracovie, Bibliothèque universitaire des Jagellons.

d'azur constellé d'étoiles d'or ; et, au milieu, il y avait le double écu de l'époux, roi de Pologne, et de l'épousée. Autour de la salle, on avait placé des trophées d'armes dorées, et, au centre, on voyait l'écusson du Seigneur-Roi, notre maître, avec les bâtons de



MAITRE-AUTEL DE LA CHAPELLE DES MASTROGIUDICI, PAR BENEDETTO DA MAJANO  
(Église de Monte Oliveto, Naples)

justice. Toutes les chambres et antichambres furent parées avec le même luxe. Les dames portaient des robes de satin, de brocart ou de velours, avec des collarlettes blanches<sup>1</sup>. » C'est ainsi que s'exprime Passaro.

Nous devons à ce chroniqueur, « marchand de toile » de son métier, un journal plein de détails précieux sur l'histoire napolitaine dans des années si tourmentées. Quelle époque tragique que le xvi<sup>e</sup>

1. Julien Passaro, *Journal*, p. 6. Naples, 1785.

siècle ! Les événements terribles, imprévus, sans précédents, devaient inciter les narrateurs à la compilation de ces chroniques minutieuses, dont le *Journal* de Passaro est un modèle achevé.

Quant on lit Passaro, on est frappé par l'abondance des détails et par l'honnêteté des procédés d'information. On croirait que l'humble marchand a eu la ferme intention de donner à la postérité un tableau conscientieux de l'époque où il vivait. Nous trouvons, en effet, dans son œuvre, les renseignements et les documents les plus aptes à expliquer, après trois siècles, les grands ressorts politiques et moraux de la Renaissance. Aucun *reporter* moderne ne connaît le métier comme l'a connu ce petit bourgeois ; aucun compilateur contemporain ne trierait, dans des archives, les liasses avec plus de discernement. Le mérite de Passaro, au milieu des plus diverses qualités, est de ne pas être partisan, de dire son fait à chacun.

Or, les noces de Bonne étaient un événement qui ne pouvait laisser indifférent ce chroniqueur, j'allais dire cet *échotier*, du xvi<sup>e</sup> siècle. Le « marchand de toile » figura-t-il parmi les invités ou se borna-t-il à recueillir les nouvelles et à *interviewer* les personnes de l'entourage de la duchesse ? Toujours est-il qu'il recueillit tout ce qui devait intéresser la plus intelligente curiosité. On va en juger.

S. DI GIACOMO

(*La suite prochainement.*)





## ÉDOUARD DETAILLE

### LETTRES ET NOTES PERSONNELLES

---

Dans un de ses *Salons*, Diderot écrivait ceci: « Il faut avoir vu, soit qu'on peigne, soit qu'on écrive. Dites-moi, monsieur Casanove, avez-vous jamais été présent à une bataille? Non. Eh bien! quelque imagination que vous ayez, vous resterez médiocre. Suivez les armées, allez, voyez et peignez. » Et, dans une autre page consacrée à van der Meulen, l'illustre philosophe esthéticien ajoute sur le même sujet: « C'est qu'il n'y a rien de si ingrat que le genre van der Meulen. C'est qu'il faut être un grand coloriste, un grand dessinateur, un savant et délicat imitateur de la nature, avoir une prodigieuse variété de ressources dans l'imagination, inventer une infinité d'incidents particuliers et de petites actions, exceller dans les détails, posséder toutes les qualités d'un grand peintre, et cela jusqu'à un haut degré, pour contrebalancer la froideur, la monotonie et le dégoût de ces longues files parallèles de soldats, de ces corps de troupes oblongs ou carrés et la symétrie de notre tactique. »

L'école contemporaine de peinture militaire a réalisé, et au delà,

l'idéal de Diderot. Elle a peint la guerre telle qu'elle est, parce qu'elle l'a vue ; et, dans cette représentation exacte, à côté de la vie, elle a mis l'âme, parce qu'elle y a pris part. Tous nos peintres militaires contemporains ont appartenu à l'armée ; tous ont vécu de l'existence du soldat, en ont connu les souffrances et les misères, les ivresses et les gaietés. Le doyen, Protais, assistait au siège de Sébastopol ; Alphonse de Neuville s'est battu avec courage sous les murs de Paris, où Berne-Bellecour a conquis la médaille militaire ; Sergent, volontaire dans une compagnie d'infanterie de marine, a été à Bazeilles, à Sedan, et, après s'être évadé, est revenu se faire incorporer dans un bataillon de mobiles de la Seine, avec lequel il a fait le coup de feu à Buzenval, au Bourget et à Champigny ; Jeanniot, lieutenant au 23<sup>e</sup> régiment d'infanterie, a été blessé dans un combat sur la Moselle ; et les plus jeunes, venus à la vie sociale après la guerre, ont tous passé par le régiment.

Quant au chef actuel de l'école de peinture militaire, Édouard Detaille, dès la déclaration de guerre à l'Allemagne, il avait obtenu du général Pajol la faveur d'être attaché à son état-major au titre civil, pour suivre de près les opérations ; il était doublement exempt du service militaire, comme fils de veuve ayant déjà un frère sous les drapeaux. Après des courses folles de Metz à Thionville, à Keydange et autres points de la frontière, dans le désarroi épouvantable qui marqua si tristement les débuts de la campagne — où il ne devait pas manquer un bouton de guêtre à nos soldats, — désespérant de découvrir son chef, il rentra à Paris et s'engagea dans le 8<sup>e</sup> bataillon de mobiles, 4<sup>e</sup> compagnie. Maintes fois, il fut de grand'garde aux avant-postes ; un jour, parti comme éclaireur dans le village de Bondy, avec quelques camarades, parmi lesquels se trouvait le peintre du Paty, il était pris entre deux feux ; et, fort péniblement, sa petite bande laissant sur le terrain un mort, ramenant un blessé, il put rejoindre le gros du bataillon où on l'avait déjà porté comme disparu. Il assista aussi à l'affaire du plateau de Châtillon, et fit le coup de feu dans les maisons barricadées de Villejuif. En novembre, le général Appert l'attacha à son état-major, mais en lui laissant la plus grande liberté pour mettre à exécution son projet d'aller partout et de tout voir. C'est ainsi qu'il put suivre les opérations du général Ducret dans les tragiques journées des batailles de la Marne.

Partout, Detaille s'était souvenu du mot si expressif de Charlet : « Le vrai peintre militaire doit tout croquer sous le feu. » Au plus fort de la bataille du 30 décembre, il dessinait sur ses carnets, de



Copyright 1897 by Jean Boussois, Manzi, Toyant & Cie.

Reproduction autorisée par M. M. Jean Boussois, Manzi, Toyant & Cie, Paris.

## *L'Alerte*

Extrait du DETAILLE, publié par A. Lahure

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Witmann



même qu'à Villejuif, sur la porte d'un cabaret, que quelques heures après on incendiait, il avait esquissé au charbon des soldats prussiens du corps saxon contre lesquels il venait de se battre. Sur les conseils et à l'exemple de son maître, c'est ainsi qu'il donnera de la vie à son œuvre, réalisant pour ainsi dire le rêve de Meissonier,



DRAGON AUTRICHIEN, DESSIN DE M. DETAILLE

qui eût été de « ne faire que des croquis, de prendre ça et là des notes vives et de les jeter sur la toile, comme Pascal jetait ses notes errantes sur le papier ».

Dans tous les tableaux du siège de Paris : *A quatre cents mètres, à mitraille ! Un Convoi allemand, Les Vainqueurs, En retraite, Les Éclaireurs, Les Parlementaires, Salut aux blessés, Champigny, etc.*, tableaux dont on peut dire qu'ils ont été vécus, le peintre apparaît nettement de l'école de Stendhal et de Tolstoï. Sincèrement réaliste, il ne demande rien à la convention ni à la tradition ; il peint ce qu'il a vu et senti ; il s'en tient non point à la vraisemblance, mais à la

vérité pure. Sur le champ de bataille même, il a pu se rendre compte qu'il n'y a pas de héros au sens attaché à ce mot d'après les légendes artistiques et littéraires ; que ce sont, comme les a définis très éloquemment l'auteur d'un volume de souvenirs militaires, le lieutenant colonel Patry, « des hommes faisant consciencieusement et dignement leur devoir, c'est-à-dire visant en tirant, se défilant tout juste pour être à peu près abrités, mais pas assez pour être gênés dans le tir, se levant au commandement et marchant en avant, sans se laisser arrêter par le feu de l'ennemi, même le plus intense » ; et ce sont ces soldats qu'il peindra fidèlement. Il a constaté aussi ce fait, ignoré ou méconnu des fantaisistes et romantiques peintres militaires d'autrefois, qu'on ne « voit » jamais de bataille, que le soldat, l'officier, souvent le général, ne connaissent qu'un point du combat, et agissent en conséquence. C'est qu'il en est de cette forme sociale de la vie comme de toutes, où le corps, unique par apparence, est constitué par une infinité d'autres, qui portent en eux-mêmes leur but. Mais, en vertu de la loi d'harmonie et de solidarité universelles, à la façon dont quelques hommes se battent et meurent sur un point, l'imagination du spectateur perçoit immédiatement la sensation que partout il y a unité de sentiments et d'action. Ainsi, l'œuvre restreinte s'agrandit ; sa vérité et son émotion deviennent celles, désormais irréductibles, de l'événement tout entier.

La série du Siège terminée comme études, sinon comme exécution, les batailles des armées du Rhin et de la Moselle, où la fatalité semble avoir joué un rôle plus tragique encore que sous les murs de Paris, hantent l'imagination de l'artiste et du soldat. Pendant deux ans, en 1879 et 1880, à intervalles peu espacés, il refera sur le terrain les étapes sanglantes de cette partie de la guerre, accompagné dans ce douloureux pèlerinage par son ami Alphonse de Neuville, tous les deux scellant ainsi, dans la communion constante des émotions, des pensées et des rêves patriotiques, leur fraternelle amitié. Sur ses collections d'esquisses peintes, sur ses carnets de voyage remplis de notes, de croquis et de dessins, suggestifs des mêmes émotions que la réalité lui fit éprouver, on peut suivre pas à pas le peintre, de Forbach à Sedan. Ces deux voyages lui ont fourni les matériaux pour de nombreux tableaux ; quatorze ont été terminés pendant ces vingt années, et d'autres, restés encore à l'état de projet dans des cartons, ne tarderont pas, sans doute, à voir le jour. Dans cette série plus que dans la précédente, son esprit et son talent, ayant acquis par le travail et par l'étude plus de ma-

turité et d'ampleur, l'artiste a résumé, avec une expression saisissante, ses impressions et ses visions. Aux notes recueillies sur place, aux souvenirs évoqués des survivants, sont empruntés les éléments et le cadre de la composition, toujours prise sur le vif.

En 1876, Detaille avait été nommé sous-lieutenant de réserve



MAISONS DE MORSBRONN, DESSIN DE M. DETAILLE

au 20<sup>e</sup> bataillon de chasseurs à pied. A ce titre, il fait les grandes manœuvres du 3<sup>e</sup> corps d'armée, dans les plaines de l'Eure, et il en rapporte les sujets de cinq tableaux, dont les éléments ont été cueillis à la volée, au cours d'une marche, pendant une halte, médités le soir, au gîte de l'étape, pendant les nuits à la belle étoile contre une meule de blé, tableaux qui sont chacun une sorte de résumé des opérations auxquelles il a pris part, non point simplement dans ce qu'elles ont d'artistique comme combinaisons originales de formes et de couleurs, groupements pittoresques de masses militaires, etc.,

mais dans le caractère physique et moral que donnent aux officiers et aux soldats l'organisation nouvelle et l'esprit nouveau de l'armée.

En 1881, poursuivant l'application rigoureuse de son système des études sur nature, des impressions ressenties au contact immédiat des hommes, des choses et des événements, Detaille demandait au ministère de la Guerre l'autorisation de faire la campagne de

Tunisie ; on l'attachait à la brigade Vincendon comme officier à la suite de l'état-major du corps expéditionnaire.

Et, quand il veut peindre les soldats d'Angleterre et de Russie, c'est sur les champs de manœuvres, dans les camps mêmes, à Aldershot, à Krasnoë-Selo, vivant, pendant de longues semaines, de la vie militaire, qu'il en étudie les uniformes, les équipements et les mœurs.

Cette préoccupation incessante de la vérité, cette conscience professionnelle intransigeante, venant fortifier les qualités naturelles d'observation et de précision développées de jour en jour par un travail acharné, ont donné à l'œuvre de De-



TROMPETTE DE UHLANS, ÉTUDE PEINTE DE M. DETAILLE

taille le caractère d'originalité et de sincérité qui a promu l'artiste, d'emblée et sans conteste, au premier rang de l'école française de peinture militaire. Dans un volume qui paraîtra à la fin de l'année<sup>1</sup>, j'ai essayé de décrire et d'analyser cet œuvre, avec le souci d'une exactitude absolue de renseignements, confirmée par le témoignage même de l'artiste, sans que l'indépendance de jugement de l'écri-

1. *Detaille*, par Marius Vachon, 1 vol. grand in-4°, 230 gravures dans le texte et 24 planches en héliogravure hors texte. Édition d'artiste : en plus 8 planches en couleur, dont une avec, en remarque, un croquis autographe du maître et sa signature. A. Lahure, éditeur-imprimeur.

DETAILLE



Typ. LAHURE

OFFICIERS AUTRICHIENS

(ÉTUDE POUR LE TABLEAU DE LA SORTIE DE LA GARNISON DE HUNINGUE)



vain en soit le moins du monde atténuée. A l'intention des lecteurs de la *Gazette*, avec la certitude de leur plaisir, j'en extrais un certain nombre de lettres et de résumés de causeries, qui contiennent



BAGPIPER DES HIGHLANDERS, ÉTUDE PEINTE DE M. DÉTAILLE

d'intéressantes informations personnelles sur la genèse des tableaux les plus importants de Détaille, sur ses idées et ses procédés.

On ne trouverait pas aisément, dans l'histoire de l'art, un peintre ancien, moderne ou contemporain, dont la biographie puisse servir de démonstration plus complète aux partisans de la théorie de Taine

sur l'influence de la race, du temps et du milieu dans la formation d'une personnalité artistique. Detaille appartient à une vieille famille d'origine picarde, mais devenue parisienne depuis le commencement du siècle, à l'époque où Paris s'était transformé pour ainsi dire en un camp immense. Son grand-père fut fournisseur aux armées sous la République et l'Empire ; c'est à lui que Napoléon confia la mission d'assurer le transport en poste de la garde impériale du camp de Boulogne en Allemagne. Son père, qui avait quatre ans — l'âge où les premières sensations s'incrustent profondément dans le cerveau tout frais, en images que le temps ne fera que grandir et auréoler de la teinte prestigieuse de la légende — put remplir ses yeux du spectacle féerique de cette préface d'Austerlitz, Iéna, Friedland et Tilsitt, dont les bulletins de victoire allaient être les livres où sa génération devait apprendre à lire. Il fut cause d'une chute de cheval de l'Empereur, en traversant brusquement la chaussée au moment où passait l'État-major, et il se souvenait fort bien que Napoléon, en se relevant, s'écria : « Sacré petit maladroit ! » La sœur de son père avait épousé l'amiral Leblanc, qui fut ministre de la marine.

L'enfance de Detaille, né le 5 octobre 1848, s'est donc passée tout entière au milieu de personnes ayant vécu dans le monde du premier Empire, et parlant des batailles épiques de ce temps comme nous parlons aujourd'hui des campagnes de Crimée et d'Italie. Aussi, tout ce qui touchait à la guerre, à l'armée le passionnait. « Je me roulais dans les albums de Raffet, de Charlet, me disait-il un jour, à ce propos. Avant de savoir mes lettres, je devinais les sujets des batailles, les noms des généraux illustres, l'arme des officiers et des soldats, par les images que j'avais admirées dans les livres de Norvins, de Laurent de l'Ardèche, dans les albums des campagnes de l'Algérie. Je me souviens fort bien du voyage de la reine d'Angleterre en France, du retour des troupes de Crimée. D'ailleurs, on m'emménait partout, comme un enfant vraiment peu encombrant, absorbé qu'il était par le spectacle qui se déroulait sous ses yeux. J'ai vu toutes les pièces militaires fameuses des théâtres du boulevard du Temple, de la Gaité, du Cirque olympique. Par mon frère ainé, qui était maréchal des logis chef aux guides de la garde impériale, je ne manquais pas une revue ; et, pendant les vacances, ma joie était d'assister aux manœuvres des régiments, et d'aller écouter les trompettes dans la forêt de Saint-Germain. En 1865, j'eus l'honneur, dont je n'étais pas peu fier auprès de mes camarades,

pendant les grandes manœuvres du camp de Châlons, dirigées par l'empereur, de coucher sous la tente avec le commandant Corot, du 2<sup>e</sup> cuirassiers, dont plus tard je fis le portrait en pied. Aussi, ne rêvais-je que des épaulettes, de l'épée et du shako empanaché des Saint-Cyriens. » Sur les bancs du lycée Bonaparte, Detaille témoignait de dispositions peu communes pour le dessin, et d'une véritable vocation de peintre militaire. Ses livres de classe et ses cahiers d'études étaient plus souvent illustrés de croquis que remplis de notes littéraires et scientifiques. Professeurs et écoliers se disputaient ses compositions, où le futur auteur de l'*Armée française* se révèle en crayonnant à sa façon, avec habileté et fantaisie spirituelle, au lieu de les mettre en alexandrins, suivant la tradition scolaire, les grands événements du temps. Aussi, quelle fut la joie du jeune homme, quand, ses études classiques terminées, son diplôme de bachelier en poche, Joseph Fau le conduisit chez Meissonier, et que le peintre déjà populaire de la *Bataille de Solférino* l'admit dans son atelier de Poissy ! On est toujours le fils de quelqu'un, disait spirituellement Alexandre Dumas. Detaille, en art, est bien le fils de Meissonier, mais sans plus lui ressembler qu'il n'y a dans l'ordre physique, aussi bien que dans l'ordre intellectuel, d'analogie véritable entre deux générations. Il m'écrit : « L'influence de Meissonier sur ma carrière et sur mon œuvre a consisté dans la conscience artistique dont il me donnait l'exemple journalier ; et je n'ai jamais songé à me dégager de ses merveilleuses leçons, qui se terminaient toujours ainsi : « Fais comme moi ; la nature, toujours la nature. » J'ai cherché par la suite à éviter de composer des tableaux des époques et des sujets qu'il affectionnait ; mais je n'ai jamais voulu oublier son exemple, la limpide et la simplicité de son enseignement qui, vraiment, n'était pas compliqué. J'ai appris la peinture un peu à la façon des conscrits de 1813, qui faisaient en route leur éducation. »

De Meissonier, qui fut pour lui un maître aussi sévère que paternel, forçant, dès les débuts, son élève à étudier en plein air, sur les champs de manœuvres, dans les cours de casernes, au milieu des bois, sur les grands chemins, sans le laisser jamais s'abandonner à son extraordinaire facilité d'improvisation, Detaille a hérité le souci de la perfection du travail, la recherche de l'expression individuelle dans la phisionomie et dans le costume, l'incisive netteté du dessin, en même temps que le goût de la synthèse, l'épisode ne devant être traité, suivant le mot si pittoresque du grand artiste, que pour « se faire sourire l'âme ».

Tous ses tableaux importants ne sont, en effet, que des synthèses. Dans *La Division Faron à Champigny*, *En retraite*, *A quatre cents mètres, à mitraille !* etc., l'artiste n'a-t-il pas voulu représenter l'agonie de l'armée du siège de Paris, luttant jusqu'à la dernière heure, avec une farouche énergie, et faire revivre, de la vie la plus intense, les combattants de Champigny, de Bry, de Villiers, du

Bourget, de Châtillon, de Bagneux et de Buzenval, qui donnèrent plusieurs fois à la cité, enfermée dans un cercle de feu, l'espérance, l'illusion même, d'une victoire décisive, toujours suivie d'une chute plus profonde dans l'horreur des inutiles souffrances, des héroïsmes stériles et des caprices sanglants d'une ironique fatalité ? Que sont *Un Convoi allemand*, *Les Vainqueurs*, sinon la philosophie de la guerre allemande, se résu-

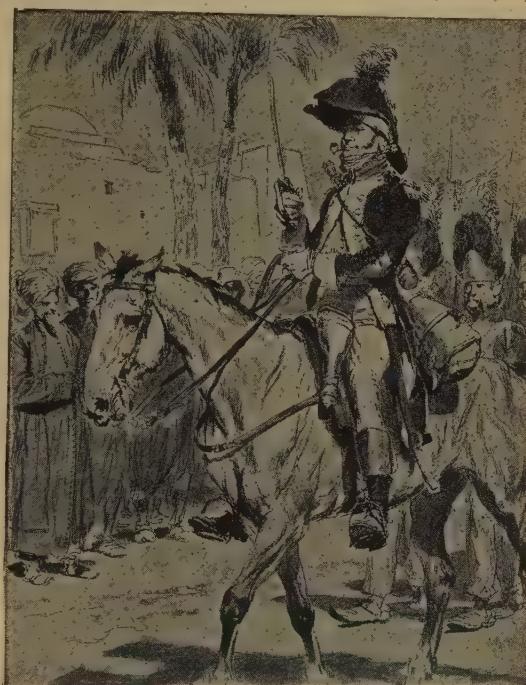


ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DE CAVALERIE NICOLAS  
AQUARELLE DE M. DETAILLE

mant, batailles gigantesques, combats héroïques, bombardements de villes et incendies de villages, dans les convois immenses de meubles, de matelas, de pendules et de nippes, qui s'acheminent lugubrement sur les longues routes de l'Est, aux ornières profondes de neige et de boue, sous l'escorte de juifs sordides et d'hir-sutes soldats ? « Dans les panoramas de Champigny et de Rezonville, me déclarait un jour Detaille, j'ai voulu montrer un champ de bataille dans sa réalité, sans poses conventionnelles, sans composition outrée, et sans aucune de ces invraisemblances enfantines que le public accueille avec trop de bonne foi. Chacun est à son affaire,

sans s'occuper du spectateur, comme dans la plupart des scènes militaires. J'ai voulu que la poésie et l'impression se dégageassent d'elles-mêmes, sans trucs ni artifices. J'ai voulu exprimer le silence, le calme du jour tombant ; car, sur un champ de bataille, on cause peu ; le bruit des détonations laisse très bien percevoir le silence. Au panorama de Champigny, je préfère le panorama de Rezonville, comme plus réel, et donnant mieux l'impression de la bataille telle qu'elle est. Je crois avoir laissé un document certain, en même temps qu'un tableau émouvant, où j'ai cherché à donner une impression de grandeur. »

Pendant l'exécution des pages douloureuses consacrées aux désastres du passé, le jeune peintre militaire rêve d'allégoriser, en un tableau réconfortant, la reconstitution de l'armée : il peint *Le régiment qui passe* ; et, plus tard, dans *Le Rêve*, il symbolisera superbement l'âme de l'armée nouvelle. Pour la belle composition qui suit, *Les Victimes du devoir*, il m'a résumé ainsi l'idée dont elle est inspirée : « Après avoir célébré l'armée de la guerre, j'ai voulu rendre un hommage artistique à l'armée du devoir, au dévouement et au courage des pompiers et des gardiens de la paix qui, chaque jour, risquent la mort dans les catastrophes et les sinistres, pendant que, dix pas plus loin, la vie de Paris continue calme et sans émotion. Pour la composition, je me suis documenté en me faisant prévenir toutes les fois qu'il y avait quelque part un grand incendie ; c'est féroce à déclarer, mais j'y allais toujours en grande hâte. J'ai ainsi assisté, entre autres, à l'incendie des décors de l'Opéra, rue Richer, où j'ai été témoin d'actes qui m'ont rempli d'admiration et de respect pour le pompier qu'on caricature dans les



DESSIN DE M. DETAILLE

revues de théâtre et dans les vaudevilles, pour le gardien de la paix que la foule est toujours prête à écharper ; j'ai fait, en outre, de nombreuses études dans toutes les casernes de pompiers, dessinant et peignant chevaux, voitures, pompes à vapeur et à bras, soldats et officiers, portraicturant le colonel Varigault, le capitaine Marix, le capitaine adjudant-major Brulé, et les fonctionnaires de la Ville de Paris qui assistent généralement aux grands incendies, le préfet de la Seine M. Poubelle, le préfet de police M. Lépine, le chef de la sûreté M. Goron, etc. Toutes ces peintures, comme les précédentes, sont des « choses vues », dans le but de continuer à peindre l'histoire de mon temps, l'œuvre que j'ai entreprise et qui me tient fort au cœur. »

Cette esthétique explique la méthode particulière de travail que l'artiste m'a exposée lui-même, avec précision, dans une lettre d'une aimable simplicité :

« Je compose un tableau dans ma tête comme un musicien compose, sans piano ; mais, pour la gestation, il faut la promenade, la solitude, le grand air, la nature. Tel tableau demande des mois entiers de réflexion intérieure ; il en est d'autres qui ont germé dans mon cerveau pendant des années. C'est seulement quand je l'ai vue intérieurement que je jette sur le papier ma vision, qui apparaît alors complète, et que je modifie rarement. Bien entendu, il n'y a pas de méthode absolue qui ne comporte des exceptions. Il m'est arrivé de modifier ma première vision ; mais alors, cette modification est presque instantanée et n'exige pas de longs et pénibles remaniements. Si je prenais une toile blanche et un fusain, avec l'idée de chercher un tableau, je ne trouverais rien. Donc, je compose par la pensée, et même les choses les plus compliquées, surtout les choses compliquées qu'il faut voir par grandes masses.

» Alors, commence le travail de la mise au net de ma pensée, travail que je ne laisse pas au hasard, car je fais toujours d'après nature ces premières indications sommaires ; je déteste les barbouillages où le hasard joue le plus grand rôle. Si je fais un grand tableau, mon esquisse est très arrêtée et très mûrie, sans être pour cela ce qui s'appelle exécutée. Cette esquisse, de petite dimension, me sert pour la mise en place sur la grande toile. J'ai beaucoup de mal à peindre d'après des études. Je perds tout mon entrain en me copiant, et c'est toujours directement, d'après nature, que j'exécute un morceau. Ce n'est pas toujours commode ; mais l'exécution est bien plus franche et plus vivante au contact direct de la nature.

» Un système que j'emploie souvent, et que j'aime beaucoup, est d'exécuter d'abord le paysage, très à l'effet, très poussé, très serré, d'après nature, et d'y mettre ensuite les figures qui doivent entrer dans la composition. »

L'honneur était réservé à Detaille de faire le premier sur l'armée française moderne un ouvrage d'art, dans toute l'ampleur de conception, avec toutes les qualités de précision et d'exactitude qu'exige un sujet aussi vaste, aussi grandiose. L'artiste avait eu une première idée : celle d'un ouvrage d'une forme et d'un caractère presque exclusivement techniques. Dans des scènes fort simples, tirées de la vie réglementaire de l'officier et du soldat, il se proposait à la fois de représenter les travaux, les uniformes et les armes des différents corps ; à cette synthèse de l'allure et de la physionomie, d'ajouter leur analyse scientifique, en dessinant, sur une page annexe, toutes les pièces séparées des différentes parties du vêtement, de l'équipement, du harnachement, de l'outillage et du matériel ; et, ensuite, de faire un simple « rappel des ancêtres ». Mais, en méditant sur le but de l'œuvre : faire connaître et aimer l'armée, il comprit bien vite que, pour l'atteindre, la science la plus impeccable ne serait pas suffisante ; qu'il devrait, en même temps qu'il en montrerait l'extérieur, révéler l'âme du soldat, et non seulement pour la partie contemporaine, mais pour le passé. De tout cela, l'idée recevait une forme nouvelle, plus élevée, et ouvrait à l'artiste des sources d'inspiration plus fécondes.

Ce vaste projet a été réalisé. En 1883 paraissait *L'Armée française*, en deux volumes contenant 346 dessins et 60 aquarelles.

Toutes ces compositions, à les analyser sous le rapport de l'esthétique, montrent avec quelle fermeté l'artiste a réalisé l'idée qu'il avait prise pour objectif de son travail : animer, dans le sens le plus haut du terme, la représentation des types des divers corps de l'armée, aux différentes périodes de leur histoire moderne. Dans le choix et l'exécution des sujets, il ne s'est pas préoccupé de l'anecdote curieuse, pittoresque, émouvante, ni du fait ou de l'événement de nature à éveiller la sensation de preuves exceptionnelles de bravoure, d'audace, d'héroïsme et autres vertus militaires ; il les a exclusivement considérés et étudiés au point de vue des éléments essentiels d'une psychologie du tempérament et du caractère, de la puissance d'action physique et morale résumés dans la manifestation historique qui lui en a paru la synthèse la plus expressive.

L'artiste avait consacré à la préparation et à l'exécution de l'ou-

vrage quatre années d'un labeur acharné. Il m'a conté, dans une lettre, comment il procéda pour se documenter :

« J'ai cherché à faire vivre les troupes dans les milieux donnant un intérêt historique et pittoresque à leur groupement et à leur action ; par exemple, pour le premier Empire, la plupart des sujets représentés ont pour cadres des paysages d'Allemagne, d'Espagne, d'Italie, de Russie ; pour le règne de Louis-Philippe, de Belgique, d'Algérie ; pour la période de Napoléon III, de Crimée, d'Italie, du Mexique. Autant que possible, les compositions ont été traitées en tableaux et non en motifs d'illustration. Pour la période contemporaine, la documentation a été facile, le travail allait tout seul : je n'avais qu'à dessiner et à peindre d'après nature les troupes mises à ma disposition. Pour le passé, il m'a fallu compiler des monceaux de pièces, relire les règlements militaires, feuilleter les estampes, et surtout étudier l'inocographie qui est une source abondante de renseignements. Sur les armées de Napoléon j'ai eu la bonne fortune d'avoir en communication de précieuses images, enfantines, naïves, faites, avec une conscience et une minutie extraordinaires, par un bon bourgeois allemand, qui avait eu l'idée de dessiner les types de soldats de toutes les troupes françaises, défilant dans sa ville, pendant les campagnes d'Allemagne, d'Autriche et de Russie, collection unique, que possède la bibliothèque du grand-duc de Saxe-Weimar. A partir de la Restauration, la recherche des types d'uniformes, d'armes et de matériel, devint relativement plus facile ; les règlements sont formels et reçoivent partout une rigoureuse exécution. »

La même lettre contient la genèse des peintures exécutées après cette publication :

« J'attribue aux études spéciales nécessitées par l'ouvrage sur l'armée française et aux lectures des mémoires militaires du premier Empire, que j'ai faites sur les éditions originales, bien avant que la mode en ait été créée par le succès de Marbot, l'inspiration des tableaux tels que la *Sortie de la garnison d'Huningue* et la suite des *Cavaliers de Napoléon*. Tout ce qui, dans cet ordre de sujets, a été exécuté précédemment, le *Combat entre les Cosaques et les gardes d'honneur*, de 1869, mon premier essai dans le genre historique, quand je cherchais ma voie, que les événements allaient me tracer, et le *Bonaparte en Égypte*, de 1878, suggéré par mes stations au Louvre devant les Gros et les Géricault, c'est-à-dire tout ce qui n'appartient point à une idée d'ensemble, préconçue et longuement médi-

tée, ne sont pour moi que des essais accidentels, presque toujours malheureux. En lisant ces mémoires, et surtout le curieux *Manuel de cavalerie* de Brack, j'ai cherché à m'identifier avec la vie intime des soldats ; j'ai cru deviner ce qu'ils faisaient, la tournure qu'ils avaient. J'ai eu cette vision, à force de m'hypnotiser sur ces souvenirs si vivants de la Révolution et de l'Empire, et j'ai cherché à la rendre dans cette série de tableaux. »

Dans l'œuvre de Detaillé, il y a ainsi à la fois un savant érudit qui, au point de vue du costume et de la science militaires, a élevé un monument impérissable, un historien évoquant suggestivement le passé dont il a pénétré le mystère par ses études patientes et par une intuition profonde de tout ce qui touche à l'armée, un artiste à l'imagination féconde, au goût délicat, d'un métier superbe, qui sait ordonner habilement les groupes pittoresques de personnages, et les faire mouvoir au gré d'une vie intense, dans des paysages d'une réelle beauté. Précieux pour les chroniqueurs présents et futurs, cet œuvre est et restera admiré également par ceux qui n'y recherchent que des jouissances artistiques, le plaisir de l'esprit et la joie des yeux.

MARIUS VACHON





## BIBLIOGRAPHIE

---

### L'ART ANCIEN A L'EXPOSITION NATIONALE SUISSE<sup>1</sup>

Ceux qui ont visité l'an dernier l'Exposition nationale suisse installée à Genève sont revenus pénétrés d'une admiration unanime pour le petit peuple qui, à lui seul, avait su leur offrir un spectacle si attachant et si original, des preuves si vaillantes d'une activité tirant tout d'elle-même, d'une vie nationale propre, bien particulière, basée sur des traditions fidèlement transmises et maintenues.

L'album que voici et qui perpétue par l'image le souvenir d'une des sections les plus intéressantes sous tous rapports de la défunte Exposition, celle de l'art ancien, est un nouveau témoignage de cette profonde vitalité. Il est suisse, pour dire comme les Allemands, « d'outre en outre ». Formé de superbes phototypies exécutées et imprimées en Suisse, il ne renferme que des objets d'art créés en Suisse, prêtés par les musées, les corporations, les monastères, les églises, les particuliers, et dans ses soixante-douze planches reproduisant, groupées en onze séries, les œuvres les plus marquantes, offre, comme les éditeurs se le sont proposé, « un coup d'œil d'ensemble sur la production nationale ».

C'est, en effet, à peu près toute l'histoire de l'art en Suisse qui se déroule sous les yeux à feuilleter ces gravures. Voici, en premier lieu, les *bronzes et ivoires de l'époque romaine*, entre autres une remarquable tête de taureau en bronze, provenant du Valais et conservée au musée de Sion. — Voici les *peintures et dessins* : un portrait vigoureux de *Jacques de Savoie, comte de Romon* (†1486), au Musée de Bâle, après avoir fait partie de la collection Spitzer ; un autre, de grande allure et plein de précision, par *Hans Asper*, de Zurich (1549), d'un

1. Album illustré composé de LXXII planches servant de supplément au catalogue du groupe 25. Publié par le comité du groupe 25. Genève, MDCCXCVI. In-folio.

certain *Guillaume Frählich*, un de ces patriciens soldats de la petite république qui aimaient à se faire représenter en imposant appareil, armés de pied en cap, accompagnés de leur devise et de leurs armoiries ; une *Dispersion des Apôtres*, par Hans Friess de Fribourg (fin du xv<sup>e</sup> siècle), qui décale fortement l'influence de l'école de Colmar ; probablement du même auteur, une *Vierge avec l'Enfant et saint Jérôme*, conservée au musée de Bâle ; des portraits d'une famille (*La Famille Fäsch*), par H. Kluber, de Bâle (1556), d'un art plus local, consciencieux et massif ; un beau portrait, non moins soigné, mais plus souple et plus vivant, de *Mme Escher de Berg*, par Conrad Meyer, de Zurich (1660) ; de délicats pastels du maître Liotard de Genève (*M. et Mme de Thellusson, La Duchesse de Coventry*), etc. — Le groupe des *manuscrits et reliures* renferme de curieuses miniatures, provenant les unes de cette abbaye de Saint-Gall qui fut, au ix<sup>e</sup> siècle, un des berceaux de l'art allemand, les autres de l'école du monastère d'Engelberg ; des reliures en ivoire du x<sup>e</sup> et du xii<sup>e</sup> siècle ; une superbe reliure en argent émaillé du xiv<sup>e</sup> siècle, appartenant à la collégiale de Bero-Münster et représentant le Christ environné des Evangélistes, au milieu d'un encadrement formé de médaillons émaillés ornés de figures de saints et séparés par des cabochons et des pierreries, etc. — La *céramique* nous offre un beau spécimen de ces grands poèles à la mode allemande, en faïence polychrome de Winterthur, à compartiments historiés, signé H.-H. Graf (1644), et appartenant au musée de Zurich ; des carreaux émaillés, ornés de figures, d'armoiries, de scènes de mœurs ; des vases, cruches, soupières, etc., en faïence et en porcelaine décorée ; une *Vénus au bain*, groupe en porcelaine de Zurich. — Et voici le groupe si spécialement suisse des *vitraux* civils et religieux du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, la plupart offrant, dans un arrangement décoratif, des armoiries de cantons, de corporations ou de familles, tenues par des pages ou des lansquenets ; d'autres formés de motifs religieux, de scènes de tir ou de mœurs paysannes ; des chromolithographies en reproduisent sept dans tout l'éclat de leurs couleurs. — Les *meubles et bois sculptés* sont non moins bien représentés en quatorze planches, où s'échelonnent tous les styles, depuis un bahut de style roman du xii<sup>e</sup> siècle, appartenant au chapitre de Sion, et un autre de style gothique orné de compositions expressives retracant l'histoire d'Adam et d'Ève, jusqu'aux crédences et commodes Renaissance ou Louis XV. On y admire également une belle *Mise au tombeau*, bas-relief du xvi<sup>e</sup> siècle, des statuettes de saints pleines de caractère, du xv<sup>e</sup> siècle, et un buste reliquaire, en bois sculpté peint et doré, de sainte Marie-Madeleine, gracieux ouvrage de la même époque, appartenant à l'abbaye d'Engelberg. — Des crosses épiscopales des xii<sup>e</sup>, xiii<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, remarquables par l'originalité élégante ou la richesse de leur ornementation ; une belle croix processionnelle en argent, du xiv<sup>e</sup> siècle ; un curieux chef-reliquaire de saint Jean-Baptiste, de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, qui a figuré dans la collection Spitzer ; des calices, coupes, reliquaires, gobelets, nef, etc., de style gothique ou Renaissance affectant les formes les plus diverses, parfois les plus inattendues, tel un beau griffon en argent doré formant coupe, exécuté à Neuchâtel en 1712 ; des pièces d'argenterie usuelle, des soupières et des mortiers en bronze, etc., résument le groupe de l'*orfèvrerie religieuse et civile* et des *bronzes*. — Ce sont ensuite les *bijoux* (chaîne dite « de Marie de Bourgogne », appartenant à l'État de Soleure) ; — les *étains* et la *ferronnerie* (élégante grille en fer forgé provenant de l'abbaye de Wettingen, xvi<sup>e</sup> siècle) ;

les *armes et bannières*, parmi lesquelles se remarquent une pièce de canon en fer forgé et fretté, ayant appartenu au duc Charles de Bourgogne (xv<sup>e</sup> siècle) et conservée au musée de Neuveville ; une belle armure de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, prêtée par l'arsenal de Soleure ; un écu de chevalier en bois sculpté et parchemin, aux armes des Rarogne (fin du xiii<sup>e</sup> siècle), digne pendant de cet écu du xii<sup>e</sup> siècle qui existe dans une collection particulière en Suisse et que nous signalions récemment dans notre *Chronique des Arts*<sup>1</sup> comme le plus ancien spécimen du genre ; une bannière aux armes de la ville de Diessenhofen (1512), portant l'effigie de Saint-Denis et les clefs de Saint-Pierre ; une autre en damas de soie, avec canton représentant le Christ au jardin des Oliviers, concédée à l'État de Lucerne par le pape Jules II en 1512, en même temps qu'une autre donnée au canton de Schwyz, dont la reproduction en couleurs orne la couverture du catalogue de cette section de l'art ancien. — Un choix de *tissus* : devants d'autels, dalmatiques, tapisseries (dont une intéressante *Adoration des Mages*, travail flamand du xv<sup>e</sup> siècle, provenant de la cathédrale de Lausanne, et une tapisserie des Gobelins exécutée d'après les cartons de Le Brun, représentant le renouvellement de l'alliance entre Louis XIV et les Suisses à Notre-Dame de Paris, le 18 novembre 1663) termine cette collection, à laquelle manquent malheureusement les émaux et les miniatures, les livres imprimés et les gravures, la verrerie, les monnaies et les sceaux, enfin des morceaux d'architecture, toutes séries qu'il a été impossible aux éditeurs de joindre aux précédentes. Tel qu'il est cependant, ce beau recueil suffit, nous le répétons, à faire amplement connaître les richesses d'art existant chez nos voisins, et la perfection des reproductions permettra à ceux qui n'ont pu admirer les originaux eux-mêmes de s'en former la plus juste idée.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. N° du 24 avril 1897, p. 161.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.



# PARFUMS aux VIOLETTES DU CZAR

ESSENCE pour

LE MOUCHOIR

POUDRE de RIZ

SAVON

Création de la PARFUMERIE ORIZA de L. LEGRAND

11. Place de la Madeleine, PARIS.

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

DÉBIT

## SOURCE BADOIT

30 Millions de Bouteilles

PAR AN

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE Vente : 15 Millions

## SAVON ROYAL DE THRIDACE \*

## SAVON VELOUTINE

VIOLET, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Boul<sup>de</sup> des Italiens, PARIS.

## LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal  
BEDEL & Cie  
18, rue St-Augustin  
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.  
Rue Championnet, 194.  
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANÉMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base  
d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

## PERMANENT PHOTOGRAPHS

OF THE WORKS OF

SIR EDWARD BURNE-JONES, Bart.

G. F. WATTS, R.A.

DANTE GABRIEL ROSSETTI.

HOLBEIN, Drawings at Windsor Castle by kind permission of Her Majesty THE QUEEN.

HARRY BATES, A.R.A. Homer and others.

HAGUE GALLERY. A Selection from, by F. HOLLYER, Jun.

ALBERT MOORE AND OTHER ARTISTS.

PORTRAITS FROM LIFE. Studio is arranged for Sittings on Mondays.

Can be obtained of

FREDK. HOLLYER

9, Pembroke Square, Kensington. LONDON

ILLUSTRATED CATALOGUE, POST FREE, 12 STAMPS

Dernière Crédit



ALI CORREILLE FLEURIE

PRECIOSA VIOLETTE

PARFUM EXQUIS, DÉLICAT ET PERSISTANT

Quintessence superfine, Savon,

Eau de Toilette extra-fine.

Extrait Végétal pour les soins de la Chevelure

Poudre de Riz Invisible et Impalpable

JOLI COFFRET POUR CADEAU

ED. PINAUD

PARIS



EN VENTE

*Au JOURNAL DES DÉBATS, 17, rue des Prêtres-St-Germain-l'Auxerrois  
et à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart.*

ANDRÉ MICHEL

# Les Salons de 1897

OUVRAGE PRÉCÉDÉ D'UNE

## ÉTUDE SUR LES SALONS AU PALAIS DE L'INDUSTRIE DE 1857 A 1897

Un beau volume in-8° grand colombin de **200 pages**, tiré sur très beau papier, orné de **6 eaux-fortes** par MM. BONNAT, CAREY, GUÉRARD, DE LOS RIOS, PATRICOT, WALTNER, et de **140 gravures** dans le texte et hors texte.

PRIX BROCHÉ : **20 francs** (pris à Paris), pour la Province et l'Étranger,  
**2 fr. 50** en plus

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, Rue Favart.

# LES MUSÉES DE MADRID

## LE PRADO, SAN FERNANDO, L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS, A. DE LOSTALOT  
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

Un volume in-8° de **268 pages**, orné de **22 eaux-fortes hors texte**  
et de **62 gravures dans le texte**.

PRIX BROCHÉ (*envoi franco*) . . . . . **20 francs.**

**NOTA.** — Il n'existe pas, en librairie, de monographie complète des musées de Madrid; pour combler cette lacune, la *Gazette des Beaux-Arts* a réuni en un beau volume l'ensemble des études qu'elle a publiées, à l'occasion du centenaire de Christophe Colomb, sur ces collections si importantes. Ces études sont dues à ceux des collaborateurs de la *Gazette* qui, par leur absolue compétence et leur autorité, offraient les meilleures garanties. MM. Paul Lefort, Henri Hymans, A. de Lostalot, Léopold Mabilleau ont donné, dans ce livre, une description analytique des œuvres admirables conservées au *Prado* et à l'*Académie de San Fernando*, que ces ouvrages appartiennent aux écoles italienne, flamande, hollandaise, française ou espagnole, et M. Maurice Maindron, un érudit incontesté en cette matière, s'est appliqué à décrire par le détail, dans un chapitre spécial, toutes les belles armures et pièces d'armes qui se trouvent à l'*Armeria Real*, l'une des plus riches collections, comme l'on sait, qui soit en Europe.

COMPAGNIE DES CHEMINS DE FER DE L'EST

Service le plus direct entre Paris et Francfort-sur-Mein

La Compagnie des chemins de fer de l'Est rappelle au public que la route de Pagny-sur-Moselle-Metz, offre le trajet le plus direct pour se rendre de Paris à Francfort-sur-Mein et réciproquement.

**ALLER**

	Voiture directe de 1 <sup>re</sup> cl.	Voit. dir. de 1 <sup>re</sup> cl. Voitures-Lits		RETOUR	Voiture directe de 1 <sup>re</sup> cl.	Voit. dir. de 1 <sup>re</sup> cl. Voitures-Lits
Paris . . . . . Dép.	8 h. 35 mat.	8 h. 25 soir		Francfort-s/Mein. Dép.	8 h. 25 mat.	5 h. 50 soir
Francfort-s/Mein. Arr.	10 h. 49 soir	11 h. 30 mat.		Paris . . . . . Arr.	10 h. 35 soir	8 h. 20 mat.

# ART INDUSTRIEL

**FERAL**, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES  
ANCIENS ET MODERNES  
54, Faubourg Montmartre, 54

**E. MARY & FILS**  
26, rue Chaptal, PARIS  
FOURNITURES pour Peinture à  
l'huile, le Pastel, le Dessin et le Fusain,  
la Peinture Tapisserie, la Barbouche,  
le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nou-  
veau fixatif J.-G. VIBERT pour l'aquarelle.  
**ARTICLES ANGLAIS**  
Seuls représentants de la Maison CH. ROBESON et C°,  
de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE  
**CHRISTOFLE ET C°**  
56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes  
de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES  
Du VI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> Siècle  
Par L. ROGER-MILÈS  
Illustré de deux mille gravures.  
EDOUARD ROUVREY, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.  
Spécimen gratis et franco.

**EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN**  
Libraires de la Bibliothèque Nationale  
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)  
28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28  
Livres rares et curieux. — Achats de  
Bibliothèques au comptant. — Expertises.  
— Rédaction de Catalogues. — Commissions.  
SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES  
DE LA  
**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**  
(1100 planches)  
Tirages sur papier de luxe 1/8<sup>e</sup> colombier  
Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve  
Au Bureau de la Revue

**EMBALLAGE**  
Maison fondée en 1760

**CHENUE**

Spécialité d'emballage et transports  
d'objets d'art et de curiosité.  
5, Rue de la Terrasse  
(Boulevard Malesherbes)

**HARO & C°**  
PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES  
14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS  
THE FINE ART & GENERAL INSURANCE CO LTD

Police incontestables — Capital : 6.250.000 fr.  
Compagnie d'assurances à Primes fixées contre  
l'Incendie, le Vol, l'Infidélité  
des Employés, les Accidents et tous risques.  
Section générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE  
DE LA  
**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

La Table alphabétique et raisonnée  
(4<sup>e</sup> SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS)  
EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE  
Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES  
DE  
**FERDINAND GAILLARD**

EN VENTE  
Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts  
Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

**E. JEAN-FONTAINE**, Libraire  
30, boulevard Haussmann, PARIS  
GRAND CHOIX  
DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES  
(Catalogue mensuel franco sur demande)  
ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES  
Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER  
**H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc<sup>rs</sup>**  
219, rue Saint-Honoré, Paris  
Livres anciens et modernes, manuscrits avec  
miniatures, reliures anciennes avec armoiries,  
incunables. Estampes.  
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES  
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES  
Catalogue mensuel

39<sup>e</sup> ANNÉE — 1897

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

### FRANCE

Paris . . . . .	Unan: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale:
Départements —	64 fr. — 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

### ÉTRANGER

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Durany, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M<sup>e</sup> DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MABILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARGUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH, ARY RENAN, EDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc. etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les cours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

## EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.